A. Z. IDELSOHN

GESÄNGE DER JEMENISCHEN JUDEN

BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM-BERLIN-WIEN

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

I. BAND: GESÄNGE DER JEMENISCHEN JUDEN
II. BAND: GESÄNGE DER PERSISCHEN JUDEN
III. BAND: GESÄNGE DER BABYLONISCHEN JUDEN
IV. BAND: GESÄNGE DER SYRISCHEN JUDEN
V. BAND: GESÄNGE DER SEFARDISCHEN JUDEN
VI. BAND: GESÄNGE DER MAROKKANISCHEN JUDEN

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1914

GESÄNGE
DER JEMENISCHEN JUDEN

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

SUBVENTIONIERT VON DER KAISERLICHEN
AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN,
DER GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER
WISSENSCHAFT DES JUDENTUMS BERLIN
UND DER ZUNZ-STIFTUNG, BERLIN

LEIPZIG
DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL
1914

Vorwort.

Eine systematische Sammlung der traditionellen Gesänge der orientalischen Juden ist für die Erläuterung des Synagogengesanges überhaupt und nicht minder für die Erforschung der Ursprünge des römischen Kirchengesanges von großer Wichtigkeit. Denn beide wurzeln im Kultgesange der orientalischen Juden, welcher seinen antiken Charakter dank dem strengen Konservatismus des Orients treu aufbewahrt hat.

Die jüdischen Gemeinden in den verschiedenen Ländern und Gegenden des Orients lebten abgesondert voneinander, vielleicht weit mehr, als man anzunehmen pflegte, wie z. B. die Juden in Jemen, Persien, im innern Marokko und die in der Gegend von Mossul und am Urmia-See lebenden Neu-Aramäisch sprechenden Juden. Diese wieder waren von den Juden Deutschlands und Polens seit 15 bis 16 Jahrhunderten abgesondert, und dennoch finden wir in ihrem liturgischen Gesange Weisen und sogar ganze Gesangstypen, welche auch in dem Synagogengesange der genannten europäischen Juden enthalten sind. Diese Tatsache bestätigte die Annahme des antiken Charakters des orientalischen Synagogengesanges. Weitere vergleichende Untersuchungen mit dem römischen Kirchengesange ergaben überraschende Analogien.

Es mußte daher für eine umfassende systematische Sammlung des ganzen liturgischen Gesanges der orientalischen Juden gesorgt werden, welcher Aufgabe ich mit dieser Sammlung zu genügen glaube.

Sie ist das Ergebnis eines langjährigen Erlernens und Erforschens, Sammelns und Sichtens des orientalischen Gesanges im allgemeinen und speziell des traditionellen Gesanges der orientalischen Juden.

Freilich will ich keineswegs behaupten, das ganze Material gesammelt zu haben. Das wäre auch ein unmögliches Unternehmen, bei vollständigem Mangel an schriftlichen oder nur erläuternden Quellen, von der Unwissenheit und vom Gedächtnis der Sänger und Vorbeter abhängig, ist an eine erschöpfende Materialiensammlung gar nicht zu denken. Ich hoffe aber, daß es mir gelungen sein dürfte, das wichtigste und originellste Material aufzutreiben und es in eine systematische Ordnung zu bringen, wie denn überhaupt ein System in dem scheinbar improvisierten Gesang der orientalischen Synagoge zu entdecken.

Das Material ordnete ich nach dessen Ursprunge. Historische Umstände zergliederten die orientalische Judenheit in abgesonderte Gemeinschaften, welche nur selten miteinander in Berührung kamen. Klima, Umgebung und Absonderung prägten ihnen eine gewisse Eigenart auf, so daß wir gegenwärtig mehrere jüdische Typen im Orient unterscheiden, wie die Juden Jemens, Persiens resp. Daghestans, Babyloniens resp. der Neu-Aramäisch sprechenden Syriens, Spaniens (d. h. die um die Wende des 15. Jahrhunderts aus Spanien nach dem Orient eingewanderten Juden), und die Juden Marokkos resp. Algiers und Tunis. Dementsprechend teilte ich die Sammlung in sechs Teile: 1. Die Gesänge der jemenischen Juden, 2. der persischen, 3. der babylonischen, 4. der syrischen, 5. der spaniolischen und 6. der marokkanischen. Die Gattungen 1, 2, 3 und 6 sind die exotischsten, da sie niemals mit Europa in irgendwelcher Beziehung

standen. Hingegen sind die Gattungen 4 und 5 von Europa viel beeinflußt worden; ihr traditioneller Gesang jedoch blieb so ziemlich unbeeinflußt.

Jeder der Teile bildet ein abgeschlossenes Ganzes für sich, immerhin aber nehmen sie doch mehrfach Bezug aufeinander, da das gemeinschaftliche Element in ihnen oft erörtert wird. Es ist daher sehr wünschenswert, daß die Teile in möglichst kurzen Zeitabständen nacheinander erscheinen sollen, was viel vom Interesse abhängt, welches weitere Kreise dieser Arbeit entgegenbringen werden.

Denn nur dank der Unterstützung mehrerer Gesellschaften, vor allem dank der Unterstützung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, ferner der Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft des Judentums, der Zunz-Stiftung, der Arthur und Emil Königswarter'scher Studienstiftung in Frankfurt a. M., der israelitischen Allianz zu Wien, der Bnei-Brith-Logen in Wien und Frankfurt a. M., der Heinemannschen Stiftung und des Hilfsvereins der deutschen Juden, sowie einiger ungenannt sein wollenden Förderer der Kunst und Wissenschaft war es mir ermöglicht, das Material während vieler Jahre im Orient zu sammeln und nun den ersten Teil der Öffentlichkeit zu übergeben.

Möge dieser Hebräisch-orientalische Melodienschatz Musikforschern und Komponisten als Bereicherungsschatz dienen, jedem Musiker und Musikfreunde aber ein noch unbekannter Melodienschatz aus dem noch immer unerschöpften Orient sein, welcher so manche Motive und Klänge aus der antiken Welt in sich birgt.

Jerusalem, im Mai 1914.

A. Z. Idelsohn.

Inhalt.

Abteilung I: Synagogengesänge.

I. Gesänge für Sabbat und Werktage.

II. Gesänge für Sabbat.

III. Gesänge für Festtage.

IV. Klagelieder für den 9. Ab.

V. Sĕliḥôṯ.

VI. Gesänge für die hohen Feiertage.

VII. Verschiedenes.

Abteilung II; Außersynagogale Gesänge.

I. Sabbatlieder.

II. Ḥidujôt. Hochzeitsgesänge.

III. Halêlôt.

IV. Zäfät.

V. Nĕšid.

VI. Širôṯ.

Die südarabischen Juden, welche seit Jahrhunderten[1] in der südwestlichen Provinz der arabischen Halbinsel, in Jemen, abgeschlossen von der Außenwelt lebten, sind allmählich bei ihren Glaubens- und Stammesgenossen in Vergessenheit geraten.

Nach ihrer Tradition sind diese Juden nach Arabien nach der Zerstörung des ersten Tempels eingewandert und blieben daselbst, trotz der Aufforderung des Ezra, nach Jerusalem zurückzukehren[2].

Bekanntlich haben es die Juden in Arabien zu einer Unabhängigkeit gebracht. In Südarabien gründeten sie (im Verein mit den arabischen Proselyten) sogar ein Fürstentum[3], welches Abessinien mit Hilfe des byzantinischen Reiches vernichtete (525 n. Chr.). Dem Wohlstand der arabischen Juden im allgemeinen machte Mohammed ein jähes Ende[4]. Seitdem existiert in Nord- und Zentralarabien keine jüdische Ansiedelung mehr[5]; die Trümmer der jüdischen Gemeinden Arabiens flüchteten sich nach dem äußersten Süden, nach Jemen, wo sie ihr Leben kümmerlich weiter fristeten.

Obwohl sie durch diese Verdrängung von den anderen Juden und hauptsächlich von den jüdischen Zentren in Palästina und Babylonien entfernt worden sind, suchten sie doch nach Möglichkeit das nationale Band mit dem jüdischen Volkskörper aufrecht zu erhalten, indem sie sich die Kulturgüter des Volkes aneigneten und die geistige Entwicklung der jüdischen Zentren rege verfolgten. Sie unterordneten sich den rituellen und sittlichen Verordnungen der Talmudakademien in Palästina und Babylonien, ja sogar denen der in Spanien und Deutschland entstandenen religiösen Gebote[6].

---

[1] Wenn man die heutigen Juden Jemens als direkte Nachkommen der vormohammedanischen Juden betrachten soll, wofür allerdings keine geschichtlichen Beweise vorhanden sind, so zählt ihre Ansiedlung in Jemen schon Jahrtausende. Einerseits spricht die Verwandtschaft ihrer Aussprache des Hebräischen mit der der persischen Juden sowohl, als auch ihr synagogaler Gesang dafür, daß sie mit den letzteren in naher geistiger Beziehung standen. Ob diese Beziehung durch die Beherrschung Jemens durch das persische Reich von 575 n. Chr. bis auf Mohammed hervorgegangen ist, oder durch die schon viel früher gepflogenen geschäftlichen Beziehungen zwischen Jemen und Babylonien, welches zu jener Zeit ebenfalls zu Persien gehörte, bleibt dahingestellt. Andrerseits haben die Jemeniten auffallende physiologische Ähnlichkeit mit den Abessiniern. Jemen stand mit Abessinien etwa ein Jahrtausend hindurch in engen Beziehungen, wo bald Jemen Abessinien, bald Abessinien Jemen beherrschte, so daß bei ihnen Blutmischungen sicherlich vorgekommen sein mögen. Vgl. Helmolt, Weltgeschichte B. III. Hingegen ist ihr Gesang von demjenigen der Abessinier grundverschieden, wie die Platten Nr. 1 und 2 der IV. Sendung an das Archiv der k. Akademie in Wien beweisen. Auch der Gesang der sogenannten Felaschas in Abessinien, welche sich Juden nennen, ist dem jemenischen Gesange in keiner Beziehung ähnlich. Vgl. Nr. 1175 des Phon.-Arch.

[2] Vgl. darüber Jewish Enzyclopädie, Band V, S. V, Jemen.

[3] Vgl. Grätz, »Geschichte der Juden«, Band V, II. Aufl., Viertes Kapitel ff.

[4] Ibid.

[5] Man erzählt sich, daß es noch jetzt in der arabischen Wüste jüdische Stämme geben soll, die ein unabhängiges Beduinenleben führen. Vgl. Ibn Saphir I, Lyck 1866, Kap. Jemen ff. Es tauchen ab und zu Gerüchte auf über jüdische Stämme in der arabischen Wüste, Positives aber wurde bis jetzt über sie noch nichts mitgeteilt.

[6] Hierin unterscheiden sich die jemenischen Juden von den Felaschas in Abessinien, welche, obwohl sie einem jüdischen Zentrum, wie dem in Ägypten, ziemlich nahe waren, doch nie Mittel und Wege ergriffen, mit letzteren in Berührung zu kommen und so ihr jüdisches Bewußtsein neu zu beleben.

Seitdem hat sich ihre Lage äußerlich kaum geändert. Verfolgung und Unterdrückung war ihr Los, wie wir es gelegentlich zur Zeit des Maimoni (1172 n. Chr.) erfahren[1]. Auch ihr geistiges Leben schien unter dem sozialen Drucke gelitten zu haben. Denn sie waren immer von den jüdischen Zentren in Babylonien abhängig, und nur vom 16. Jahrhundert ab beginnt bei ihnen die Periode produktiver Tätigkeit, angeregt wahrscheinlich durch den von den jüdisch-spanischen Emigranten in Palästina neu belebten Geist der Kabbala, wie wir es weiter unten näher beleuchten werden; andrerseits aber auch durch die neu eingebrochene Ära des türkischen Reiches, das bis nach Jemen durchgedrängt hatte und so Jemen mit dem Orient vereinigte. Durch die inneren Aufstände gegen die türkische Herrschaft hörte das bald auf, und Jemen wurde wieder für den übrigen Orient verschlossen. Den Juden wurde verboten, das Land zu verlassen, ein Verbot, welches erst vor etwa dreißig Jahren aufgehoben wurde. Das hatte zur Folge, daß seitdem ein unablässiger Strom jüdischer Emigranten das Land alljährlich verläßt, um nach Ägypten, Indien und hauptsächlich nach Palästina auszuwandern[2].

Infolge ihrer jahrhundertelangen Abgeschlossenheit bildete sich bei ihnen ein eigentümliches jüdisches Leben mit kulturellem Werte aus, und es haben sich bei ihnen manche alte Geistesgüter erhalten, die für die Erforschung der orientalisch-jüdischen und speziell der althebräischen Kultur von großem Werte sein können.

Die jemenischen Juden in der Provinz Aden wurden vom Schicksale begünstigt. Denn seit der Annexion Adens durch England (1839) genießen sie volle Freiheit. Viele von ihnen siedelten sich in Aritrea, Gibraltar, Bombay und Kalkutta an. Bereits im Jahre 1842 veröffentlichte in Kalkutta ein Jemenite, Elazar Iraqi, eine hebräische Liedersammlung jemenischer und syrischer Dichter (vgl. weiter unten).

Für die Außenwelt wurden die jemenischen Juden zunächst durch Niebuhr bekannt, der sie in seiner Reisebeschreibung[3] kurz erwähnt. Der eigentliche Entdecker der Jemeniten aber ist Jakob Saphir aus Jerusalem, der Jemen 1858—1860 bereiste und eine eingehende Beschreibung ihrer sozialen und kulturellen Lage wie auch ihrer Sitten und religiösen Gebräuche in seinem hebräisch verfaßten Werke »Ibn Saphir«, Lyck 1866 veröffentlichte.

Seitdem sind die Juden Jemens und vorzüglich ihre Literatur und Handschriften in das Bereich der Untersuchung gerückt worden. Derenbourg gab eine jemenische Grammatik des Hebräischen heraus[4]. Steinschneider[5], Neubauer[6], Bacher[7] u. a. beschrieben eingehend ihre handschriftlichen Gebetbücher und Liedersammlungen.

Soweit die geistigen Produktionen der Juden Jemens schriftlich den Forschern zugänglich waren, wurden sie bereits wissenschaftlich beleuchtet. Ein Gebiet aber blieb noch vollständig unbekannt, ihre Musik.

Ihr Gesang ist für die Musikforschung im allgemeinen und besonders für die

---

[1] Die jemenischen Juden wandten sich an Maimoni mit der Bitte, er möge sich für sie beim Kalifen in Kairo verwenden, was er auch tat. Vgl. Grätz, B. VI, S. 305 ff. Er schrieb ihnen einen Trostbrief »Igeret Teman«.

[2] Schon früher ist es manchen Jemeniten gelungen, aus Jemen zu entkommen; so ist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Kabbalist namens Rabbi Scholem Scharâbi nach Jerusalem gekommen und hat daselbst die noch jetzt bestehende kabbalistische Schule in der Synagoge »Bet-êl« gegründet (1760). Er hinterließ auch ein kabbalistisches Werk »Nehar Schalom« (in Jerusalem gedruckt 1882). (Starb im Jahre 1777.)

[3] Reisebeschreibung Kap. Jemen, Kopenhagen 1772.

[4] »Manuel du Lecteur«, Paris 1871.

[5] Verzeichnis der hebräischen Handschriften der Kgl. Bibliothek zu Berlin ii. 71.

[6] J. Q. R. iii 22; R. E. J. XXIII 122.

[7] Der südarabische Siddur in J. Q. R. 1902; ein hebräisch-arabisches Liederbuch. Berliner Festschrift 1903; »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden«, Budapest 1910.

Geschichtsentwicklung des synagogalen wie auch des kirchlichen Gesanges von großer Wichtigkeit, da derselbe von außen unbeeinflußt, von Europa einerseits und von der arabisch-persischen Kunstmusik andererseits verschont geblieben ist.

In der vorliegenden Arbeit ist der synagogale und außersynagogale Gesang der Jemeniten untersucht. Sie ist das Ergebnis jahrelanger Bemühungen und eingehender Beschäftigung mit den in Palästina emigrierten Jemeniten, deren Zahl bereits einige Tausend beträgt. Ich besuchte jahrelang ihre öffentlichen Gottesdienste und häuslichen Festlichkeiten. Meine Gewährsmänner beim Aufschreiben der Melodien waren die Vorbeter der jemenischen Synagogen.

Die von mir aufgezeichneten Melodien verglich ich wiederholt mit dem Gesange neuer Ankömmlinge aus den verschiedenen Gegenden Jemens.

Aus der Beschäftigung mit ihrem Gesange wuchs eine andere Forschung heraus, nämlich die Untersuchung ihrer Aussprache des Hebräischen, die ich bereits anderen Orts erörtert habe[1], ich fand es für wichtig, ihre Aussprache in den Texten der Sammlung durch eine zweckmäßige Transkription wiederzugeben, ein Verfahren, das, wie ich hoffe, den Sprachforschern von Interesse sein wird.

Von den hier in die Sammlung aufgenommenen Melodien und Weisen machte ich 30 Phonogrammaufnahmen. Der Zweck dieser Aufnahmen war erstens, Belege für meine Aufzeichnungen zu geben, die jedem zur Nachprüfung derselben zugänglich sein sollten, zweitens aber, die Weisen selbst in bezug auf ihre Tonstufen und Tonschwingungen zu untersuchen.

Exotische Musik zu phonographieren und nur auf Grund phonographischer Aufnahmen zu beurteilen, ist eine wissenschaftliche Errungenschaft der neuesten Zeit. Zu dieser Erkenntnis ist die Musikwissenschaft erst durch die Untersuchung der phonographischen Gesänge auf ihre tonlichen Bestandteile gekommen. Der exotische Gesang, welcher dem europäischen Ohr unrein erklingt, hat sein eigenes Tonstufensystem, das von dem der europäischen Musik grundverschieden ist[2]. Der Begründer der Musikwissenschaft ist nach C. Stumpf[3] Alexander J. Ellis, der in seiner Abhandlung »On the musical Scales of various Nations«[4] zuerst Messungen und Untersuchungen an exotischer Musik usw. veröffentlichte. Die Anwendung der phonographischen Methode hat einige Jahre später B. J. Gilman (1891) eingeführt.

Seitdem hat dieses System die größte Verbreitung gefunden. Die Wiener kaiserliche Akademie der Wissenschaften sowohl, als auch die Berliner Königliche Akademie u. a. haben Phonogrammarchive angelegt und Phonographenapparate nach allen Weltrichtungen versandt, um Gesänge, Instrumentenspiel und Dialekte speziell der im Aussterben begriffenen exotischen Stämme aufzunehmen und sie der Wissenschaft zu erhalten. Auf mein Ansuchen hin sandte mir das Phonogrammarchiv der kaiserlichen Akademie in Wien einen Apparat mit Aufnahmeplatten. Ich phonographierte traditionelle Gesänge, Bibelintonationen und Volksweisen der orientalischen Juden sowohl, als auch ihre Aussprache des Hebräischen. Die in Betracht kommenden Juden sind die jemenischen, persischen, babylonischen, syrischen, sephardischen und marokkanischen Juden sowie die Samaritaner, ebenso habe ich von den Felaschas und dem arabischen Gesang und Instrumentenspiel, sowie auch von den Aramäisch sprechenden Juden am linken Ufer des Tigris und in Kurdestan Aufnahmen gemacht. Von all diesen jüdischen Volks-

[1] In den hebräischen Zeitschriften »Hasafa«, St. Petersburg 1912, Heft 2—3, und »Haschiloach«, Odessa 1913, Band 28, Heft 1 und 2, Monatsschrift für die Wiss. des Judentums, Jhrg. 57, Heft 9/12.

[2] Vgl. C. Stumpf, »Anfänge der Musik«, Leipzig 1911, S. 62 ff.

[3] Darüber weiter unten Kapitel III.

[4] Erschienen im Journal of the Society of Arts, Vol. XXXIII, 1885.

zweigen sammle ich seit Jahren die Volksgesänge, die ich jetzt unter dem Namen »Hebräisch-orientalischer Melodienschatz« zu veröffentlichen gedenke, und dessen erster Band die vorliegende Sammlung der jemenischen Gesänge ist[1].

Meine Aufnahmen, von welchen das Phonogrammarchiv mir Abgüsse angefertigt hat, befinden sich im genannten Archiv, und zwar haben die in dieser Sammlung in Betracht kommenden Platten der jemenischen Gesänge die Archiv-Nr. 1150, 1160—1170, 1194—1195; 1946—1952, 1661—1669. Die Phonogrammnummern der Sammlung sind mit den Archivnummern bezeichnet. Die Nummern 1661—1669 und 1946—1952 sind von neuen Ankömmlingen aus verschiedenen Gegenden Jemens gesungen, die Nummern 1150, 1160—1170 und 1194—1195 rühren von Refoel Alšech aus Ṣanaʿa her, der seit ca. sieben Jahren in Jerusalem wohnhaft ist und daselbst als Vorbeter fungiert.

Die Aufnahmen im ersten sowie im zweiten Falle fanden an verschiedenen Tagen statt.

Die Tonmessungen sind mit dem Tonometer von Dr. v. Hornbostel, welcher nach einem gestimmten Apunschen Tonmesser geaicht worden ist, bestimmt, und zwar bei gleichmäßiger Temperatur.

Ein Teil der Messungen wurde nach provisorischen Aufnahmen unternommen, Aufnahmen auf Versuchsplatten, welche in das Phonogrammarchiv nicht aufgenommen wurden.

Es sind die Messungen für die Zemirotweise, Psalmenweise, Estherweise, Jjobweise, Mišnaweise und Taanitweise. Ebenso für die Halelot, Zäfät und Hiddujotlieder.

Die Ergebnisse meiner Untersuchungen faßte ich in folgenden Kapiteln zusammen: Erstes Kapitel, Die Aussprache des Hebräischen, Zweites Kapitel, Die Poesie und Drittes Kapitel, Der Gesang.

Erstes Kapitel.

Aussprache des Hebräischen[2].

Die Aussprache des Hebräischen der jemenischen Juden weicht von der sogenannten sephardischen Aussprache in vielen Punkten ab.

Daher habe ich, im Interesse der Phonetik und Sprachforschung, den Text der Gebete und Gedichte in dieser Sammlung nicht nach der bekannten Transkription des Hebräischen niedergeschrieben, sondern womöglich die Aussprache der Jemeniten naturgetreu wiederzugeben versucht.

Zu diesem Zwecke war ich gezwungen, eine neue Transkription zu bilden, welche von der allgemein üblichen abweicht.

---

[1] Die Gesänge sind in der Regel Ṣanaʿaer Melodien, d. h. die in der Hauptstadt Jemens üblichen Weisen, für Melodien, die nicht aus Ṣanaʿa stammen, ist in der Einleitung (Kapitel III) ihr Abstammungsort angegeben.

[2] Die jemenische Aussprache des Hebräischen ist in den Platten Nr. 1160, 1150 und 1668 aufbewahrt. Nr. 1160 enthält die Aussprache der Wörter: ikkor = אִכּר, äʿågejm = אִנְקֶס, tĕṭåhêjr = תִטַהר, kägorôb̲ = כִּקְרב, ʿigar = עִקַר, ğät̲ = גַת, wajdäbbêjr = וַידַבֵר, bäbôgår = בַּבֹּקֶר, jit̲ğäddäl = יִתְגַדַל. Jedes Wort ist dreimal wiederholt.

Nr. 1150 enthält eine Deklamation aus Jeremias, Kapitel XIV, 1—9. Diese Aufnahmen sind von Refoel Alšech gemacht worden.

Nr. 1668 enthält die Aussprache derselben Wörter wie die in Nr. 1160, von drei Jemeniten nacheinander gesprochen, wobei zu bemerken ist, daß der dritte Jemenite den Vokal ִ oder אִ gleich אַ ausspricht, vgl. weiter unten: 2. Vokale.

1. Die Aussprache der Konsonanten.

Figur	Transkription	Aussprache
א	a	ʾ spiritus lenis
בּ	b	deutsches »b«
ב	ḇ	deutsches »w« annähernd
גּ	ǧ	franz. »dj«, in der Provinz Aden wie weiches deutsches »g«, etwa »gj«
ג	ḡ	weicher als das arabische »ghain«, etwa wie »g« in »gesagt«
דּ	d	deutsches »d«
ד	ḏ	ähnlich wie engl. »th« in »this« arab. ḏal = ذ
ה	h	deutsches »h«
ו	w	wie englisches »w«, arab. wau = و
ז	z	wie französisches »z«, arab. zain = ز
ח	ḥ	wie arab. »ḥā« = ح
ט	ṭ	wie arab. »ṭå« = ط
י	j	deutsches j
כּ	k	mit leichtem Ansatz, arab. käf
כ, ך	ḫ	weicher wie arab. ḫa = خ, etwa wie »ch« in ach, lachen
ל	l	deutsches l
מ, ם	m	» m
נ, ן	n	» n
ס, שׂ	s	scharfes »s«
ע	ʿ	wie das arab. ʿain = ع
פּ	p	deutsches p
פ, ף	f	» f
צ, ץ	ṣ	wie arab. ṣåd = ص
ק	g	emphatisches »g«, das eigentliche südarab. »gåf« (vgl. Vollers, Volks- und Schriftsprache S. 10 ff.)
ר	r	scharfes Gaumen-»r«, arab. ra = ر
שׁ	š	»sch«
תּ	t	deutsches t
ת	ṯ	engl. »th« in »thank«, arab. ṯ in der Schriftsprache ṯ = ث

Näher stellt sich das Lautsystem der jem. Aussprache in folgender Übersicht dar:

[1]	Mutae				Liquidae			Spirantes			
	einfache		emph.		eig.	nasal	semivok.	einfache		emph.	
	w.	h.	w.	h.				w.	h.	w.	h.
Guttur.	א	—	ע	—	ר			—	ח	ח	—
Palat.	גּ* (im Ost)	כּ	ק	—	גּ (in Aden)		י	ג	כ		
Ling.-Dental.	דּ	תּ	—	ט	ל	נ		ד	ת		
Labial	בּ	פּ	—	—		מ	ו	ב	פ		
Dental								ז	ס, שׂ	—	צ
Palat.-Dental								ǧ[2]	שׁ		

---

[1] Diese Tabelle verdanke ich Herrn Dr. H. Torczyner.

[2] In dem Doppelkonsonanten גּ = dǧ dagegen wird das arabische ǵim in Syrien gleich dem französischen j ausgesprochen, also kein Doppelkonsonant.

2. Vokale.

a) Lange Vokale:

Figur	Transkription	Aussprache
ִי	y	das י »j« ist hörbar
ִיא	ī	gedehntes »i«
(gamês gadôl) ָ	o	offenes, gedehntes »o«
ֵי	ê	das י »j« ist hörbar etwa wie »ej̆«
ֵ	ê	geschlossenes »é«
(mit Wortakzent) ֶ	ǟ	dem sächischen »ä« analog
וּא; וּ	ū	das »wau« ist vernehmbar etwa »ūū«
אֹ; וֹ	ô	wird wie ä + u oder ä + o mit besonderer Be-

tonung des »ä« ausgesprochen. In Aden[1] dagegen gleicht וֹ; אֹ dem אֵ also ê j. Dieses ist wohl die Ursache, weswegen in manchen Gedichten ô mit ê gereimt wird. Vgl. W. Bacher »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden«, S. 80 ff.

b) Kurze Vokale:

igur	Transkription	Aussprache
ִ vor Daggês f. od. Schwa quiesc.	i	kurzes i; vor den guttur Lauten wie kurzes »e«
ַ » » » » » »	ä	dem arab. fäthḥa analog; ein reines »a« haben die Jemeniten nicht,
ֶ » » » » » »	ä	pataḥ und segôl sind gleichlautend und werden in den jemenischen Manuskripten mit dem in der babyl. Transkription für pathaḥ und segôl bestimmten Zeichen ν punktiert.
ֻ » » » » » »	u	kurzes »u«; manchmal, vor den guttur. Lauten, klingt es wie ein kurzes »ü«
(qames qaton) ָ » » » » » »	ŏ	offenes, kurzes »o«

c) Halbe Vokale:

gur	Transkription	Aussprache
ֳ	ŏ	Die halben Vokale haben in der Aussprache die Dauer der kurzen Vokale.
ֲ	ă	
ֱ	ă	
ְ	ĕ	Das Šĕwa mobile und medium hat ebenfalls den Zeitwert der

kurzen Vokale, im Gesange wird es mitunter verkürzt und mit dem nachstehenden Vokale verbunden, wie z. B. in s'rojoh u. a. Dagegen wird Šĕwa quiescens im Gesange oft mobile, die Transkription ist ĕ.

---

[1] Und auch im südwestlichen Gebiete Jemens.

d) Die Vokale ā, ä, ă und ${}^{\vee}_{\times}$ wenn sie mit den gutturalen Konsonanten א, ע, ח und den emphatischen Konsonanten צ, ט, ק, ר verbunden sind, bekommen eine eigentümliche Färbung, sie werden zu »o« verdunkelt (gleich der Aussprache in analogen Fällen im Arabischen). Ich transkribierte sie daher: å̄, å̈, å̆, א̊. Auch auf die vorstehenden Vokale üben diese Konsonanten ihre Wirkung aus, insbesondere aber auf Šĕwa mobile, welches dann immer die Färbung des nachstehenden Vokals enthält w, z. B. wŏomår ויאמר, wăå'åsẖo ויעשן, ḥårâḇ חרב, ṣŏḏogoh צדקה, ṭăhôr טהר, gåḥ קח, šaḇår שׁבר.

e) Die Aussprache des Šĕwa:

Šĕwa mobile wird im allgemeinen ă ausgesprochen, 1. vor den obenerwähnten gutturalen und emphatischen Gaumenlauten wird es der Färbung der diesem folgenden Vokale angeglichen, wie in d) erläutert wurde. 2. יְ vor ִ wird »wĭ« ausgesprochen, z. B. wĭjihĕjū, wĭjišlåḥ[1]. 3. Šĕwa quiescens wird im Gesange bisweilen lautbar wie in jisroĉlĕ = ישראל, ălôhimĭ = אלהים, gorôbĕ = קרב u. a. Dieses kommt nur bei den Lippen- und Zungenlauten vor. 4. Die stummen ה, י, ו (als matres lectionis) werden mitunter im Gesange hörbar, wie in ro-o-ho = ר-א-ה, lib-bi-ji = ל-בּ-י, lĕ-ḇo-wô = ל-ב-בֹ-וֹ.

5. Šĕwa der Konsonanten במפכ nach dem Vokale וּ ist immer quiescens: uḇ-ẖên, um-lôh, uf-ḥaḏ, uẖ-sīl.

6. Šĕwa nach בכלס ist ebenfalls quiescens. Als ein Vorbeter beim Gottesdienst gelegentlich bi-mĕ-lu-ẖoh = במלוכה aussprach, wurde er von der Gemeinde sofort angehalten, bim-lu-ẖoh zu sagen.

7. Wortakzent. Die Jemeniten betonen in der Regel die vorletzte Silbe, ebenso wie die Aschkenasim. Eine scharfe Wortbetonung, wie es die Sephardim haben, ist bei ihnen nicht zu vernehmen. Das Wort wird oft ganz ohne entscheidenden Akzent ausgesprochen, oder der Akzent schwebt auf der vorletzten und letzten Silbe gleichzeitig. Daher habe ich von einer Akzentbezeichnung abgesehen, um so mehr, da die Akzentuation des Wortes beim Gesang sich von selbst ergibt[2].

Zweites Kapitel.

Die Poesie.

Die Poesie der jemenischen Juden zerfällt in zwei Teile, in synagogale und außersynagogale Poesie. Poesie weltlichen Inhalts besitzen sie (mit wenigen Ausnahmen) überhaupt nicht[3].

A. Die synagogale Poesie.

Die synagogale Poesie umfaßt ihr Gebetbuch »Tiklal«, auch Taklal genannt, was »alles umfassend« bedeutet, da dasselbe alle für das ganze Jahr üblichen Gebete und

---

[1] Eben Saphir I 55 behauptet, daß alle Konsonanten vor יְ = j, also nicht nur vor ji, sondern auch vor ja, jê, ju, jo die Färbung dieses Vokales bekommen und führt ein Beispiel bi-jad an, was aber den Tatsachen nicht entspricht. Obwohl in Platte Nr. 1666 בְּיוֹם = bijjom lautet, wird doch diese Regel nicht durchweg aufrecht erhalten, wie aus den anderen Annahmen zu vernehmen ist.

[2] In den drei Platten Nr. 1150, 1160 und 1668 ist der Wortakzent fast immer »Milra«.

[3] Die Poesie der jemenischen Juden hat W. Bacher in zwei Aufsätzen eingehend behandelt, die synagogale Poesie in seinem Aufsatz »Der südarabische Siddur« (Jewish Quartely Review Vol. XIV, 1902) und die außersynagogale Poesie in seiner Abhandlung »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden«, Budapest 1910.

Poesien enthält[1]. Dasselbe ist mit dem Kommentar eines Rabbiners in Ṣanaʿa, Rabbi Jaḥja Salaḥ, versehen.

Der uralte Gebetkodex, wie er beim Abschluß des Talmud festgesetzt worden ist, ist nachher einigen Redaktionen und Neuordnungen unterzogen worden. Die Jemeniten haben die Gebetordnung des Rab Amram Gaon (gestorben um 875 n. Chr.), sowie die Poesien des von ihnen hochverehrten Saâdja Gaon (892—942) und hauptsächlich die Gebetordnung des Maimoni angenommen[2].

Ebenso akzeptierten sie Poesien der berühmten jüdisch-spanischen Dichter Salomo ben Gabirol, Mose ibn Ezra, Jĕhuda Halêwi und Abraham ibn Ezra, sowie einiges von Haja Gaon.

Von ihren eigenen Dichtern haben sie in ihr Gebetbuch äußerst wenig aufgenommen. Nur 13 Stücke sind ausdrücklich als Produktionen jemenischer Dichter bezeichnet, von denen zehn Stücke vom Großvater des Kommentators des Gebetbuches, Rabbi Salaḥ ibn Jaḥja[3], herrühren. Diese Stücke sind Sĕliḥot[4]. Weitere zwei Stücke, eine in »Ketermalḥut« eingeschobene Hymne »Adonai mij jaggid« (Taklal II, 109) und eine Poesie fürs Thorafest (Taklal II, 85ᵇ), gehören einem Rabbi Jaḥja Alṭahari[5]. Eine Qina hat der Kommentator verfaßt (Taklal 18ᵇ). Auch einige Litaneien für das Thorafest scheinen jemenischen Ursprungs zu sein.

Im allgemeinen ist der jemenische Gebetritus dem sephardischen ähnlich. Abgesehen von einigen Varianten im Texte selbst unterscheidet sich jedoch ihr Ritus vom sephardischen in folgenden Punkten: 1. Die Qĕduša hat im jemenischen Ritus immer (in allen Gebeten) die Teile Naqdišaḇ wĕnaäriṣaḇ, kĕḇodo wĕhodo molê ʿolam mimkomĕḥa malkênu ṭofiʿa (wie im aschkenasischen Ritus), das Šĕmʿa in der Musafqeduša haben sie nicht; die Qĕduša in Šaḥăriṯ und Musaf ist dieselbe. 2. Die Benediktion »Baruḇ âdonaj lĕʿolam« wird im Abendgebet eingeschaltet. 3. Im Musaf wird anstatt »Tikanta sâbbaṯ« »lêmôšĕ ṣiwwita« gesagt. 4. Auch am Neumond wird im Musaf »Umipnej ḥaṭaênu« gesagt. 5. Haben sie für den Osterabend einen Qidduš[6]. 6. Haben sie weder in Joṣêr noch in die Tĕfilla Poesien eingeschoben.

Die Beteiligung der jemenischen Autoren an ihrer synagogalen Poesie ist, wie oben nachgewiesen, eine minimale und dann auch aus einer späteren Zeit, wie denn überhaupt ihre literarische und speziell poetische Wirksamkeit und Blüte erst um das Ende des 16. Jahrhunderts beginnt und mit dem 18. Jahrhundert abschließt.

Bemerkenswert ist es, daß der jemenische Siddur nichts von Elieser Qalir enthält, während sie sogar die Dichtungen der nordpalästinischen Kabbalisten Jiṣhaq Luria, Salomo Alkabeṣ und Israel Nağara aufgenommen haben. Dieses beweist, daß Qalir

---

[1] Dieses Gebetbuch ist zum ersten Male in Jerusalem 1894—1898 erschienen.

[2] Über Ordnung, Entstehung und Entwickelung der Gebete sowie der synagogalen Poesie ist bereits eine reichhaltige Literatur geschaffen worden, deren Kenntnis hier vorausgesetzt wird. Die hier von mir gebrauchten Termini sind »Tefilla« für die 18 Benediktionen (Amida), »Joṣêr« für die Benediktionen des »Šĕmʿa«, »Zemirot« für die aus Psalmversen bestehenden Lobgesänge vor Joṣêr. Diese drei Gattungen sind nicht später als vor dem 5. Jahrhundert entstanden. Ich nenne sie »Gebete« als Gegensatz zu den anderen Gattungen, wie »Hosaānoṯ« (für das Laubhüttenfest), »Sĕliḥot« (für die Buß- und Fasttage), ebenso »Qinoṯ« (Klagelieder für den 9. Ab) und überhaupt alle Stücke, welche Metrum und Reim aufweisen und erst vom 9. Jahrhundert ab entstanden sind; diese Gattungen bezeichne ich als Poesien (Pijutim).

[3] Er wirkte wahrscheinlich am Anfange des 18. Jahrhunderts.

[4] Vgl. Taklal II, S. 158ᵇ—164ᵇ.

[5] Soll in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewirkt haben, vgl. Bacher, Der südarabische Siddur, a. a. O., S. 607.

[6] Über diesen Qidduš siehe Bacher, a. a. O., und die dort angeführte Literatur.

in Jemen unbekannt war, und er nur dem Kommentator durch die gedruckten aschkenasischen Gebetbücher zugänglich war (vgl. Taklal I, 5[b]).

Aber auch der eigentliche sephardische Ritus hat seinen Weg nach Jemens Hauptstadt, Ṣanaʿa, gefunden und sich dort eingebürgert. Darüber lebt eine Tradition im Volke, und der Großvater des Kommentators, Rabbi Ṣalaḥ, hat die Geschichte des Eindringens des sephardischen Ritus und der sephardischen rituellen Gebräuche in Jemen in seinem Werke »Pĕʿulot ṣaddiq« niedergeschrieben[1].

Anfang des 17. Jahrhunderts kam nach Sanaʿa ein reicher Jude aus Ägypten, namens Rabbi Ahron Iraqi[2].

Durch seinen Reichtum und seine geistige Überlegenheit erwarb er sich großes Ansehen nicht nur bei den jemenischen Juden, sondern auch bei den Arabern und sogar beim Imam von Ṣanaʿa selbst. Saphir erzählt Einzelheiten über Iraqi und seine Taten, unter anderem, daß er den Stammbaum der Juden Ṣanaʿas verbrannt hat[3]. Der Stammbaum soll nachgewiesen haben, daß die Juden in Ṣanaʿa rein jüdischer Abstammung seien, und zwar von den zehn Stämmen Israels, dagegen sollen die jüdischen Dorfbewohner Jemens mit den Arabern sich vermengt haben. —

Als Ahron Iraqi für seinen Sohn eine Frau aus der jüdischen Bevölkerung Ṣanaʿas nehmen wollte, wurde es ihm verweigert mit der Begründung, daß sie nur mit rein jüdischen Abkömmlingen heirateten. Darüber aufgebracht, ließ Iraqi ihren Stammbaum verbrennen mit der Bemerkung, daß alle Israeliten adliger Herkunft seien. Indessen soll sich ein Familienstammbaum in der Familie »Alšeḫ«, wie einige Mitglieder derselben mir erzählten, erhalten haben[4].

Damit noch nicht beruhigt, beschloß Iraqi, den uralten jemenischen Ritus und die herkömmlichen rituellen Gebräuche der Jemeniten auszurotten und den sephardischen Ritus einzuführen, damit die Jemeniten von ihren Glaubensgenossen sich nicht mehr absondern sollten. Zu diesem Zwecke baute er eine große Synagoge, die noch bis heute erhalten ist, und führte in ihr den sephardischen Ritus ein, der »Nusaḥ Šami« [5] — palästinensischer Ritus — genannt wurde, als Gegensatz zu dem jemenischen Ritus, welcher »Nusaḥ bälädi« — lokaler Ritus — hieß.

Da aber Iraqi die ganze Gemeinde, in der er bald Anhänger fand, zum sephardischen Ritus bekehren wollte, so forderte er das Rabbinat auf, den sephardischen Ritus offiziell anzuerkennen. Diese Forderung führte zu Zwistigkeiten zwischen ihm und dem damals in Ṣanaʿa als Oberrabbiner fungierenden Rabbi Salaḥ, der hartnäckig die von den Urahnen überlieferten Gebräuche verteidigte[6].

Als Iraqi sah, daß er so nichts ausrichten würde, wandte er sich an den ihm wohlgesinnten Imam, der dem Oberrabbiner auch gleich befahl, den sephardischen Ritus anzunehmen. Dieser fürchtete aber mehr Gott als den König und befolgte dessen Gebot

---

[1] Dieses Werk, welches der Kommentator mehrfach zitiert, befindet sich im Manuskript in Ṣanaʿa in der Synagoge des Verfassers, »die Synagoge More Salaḥ« genannt.

[2] Der Name Iraqi ist auch in Aden, Kalkutta und Bombay verbreitet, und zwar nur unter den dort wohnenden Jemeniten. Ob dieser Name auf ihre ursprüngliche Herkunft aus Iraq (Süd-Mesopotamien) hinweist, bleibt dahingestellt. ʿEraqi ist eine Ortschaft in Ägypten. ʿEraq bedeutet im Arabischen »Schweiß«.

[3] Vgl. Eben Saphir I, Kap. Jemen ff.

[4] Wie die Jemeniten versichern, soll ein altes Archiv in Ṣanaʿa sich befunden haben, welches viel geschichtliches Material der Juden Jemens enthielt, dieses wurde durch die wiederholten Vertreibungen und die Demolierung des jüdischen Viertels vernichtet.

[5] Das nördlich von Mittelarabien liegende Palästina und Syrien wird arabisch »Šami« — das linke, das südliche Gebiet — »Jemen« das rechte genannt.

[6] Rabbi Salaḥ sowohl als sein Enkel haben bezüglich der Unterschiede des jemenischen Ritus vom sephardischen mehrmals Anfragen an das Rabbinat in Kairo geschickt, letzteres antwortete ihnen, daß sie ihre überlieferten Gebräuche usw. beibehalten sollten. Vgl. Taklal I, 92[a] (Kommentar).

nicht, worauf er eingesperrt wurde. Selbstverständlich ließ die Gemeinde ihren geliebten und göttlich verehrten Rabbi im Kerker nicht lange schmachten und löste ihn für schweres Gold aus. Da entspann sich erst recht ein heißer Kampf, der bis zum Ableben des Ahron Iraqi dauerte.

Als Ursache des bedauernswerten Schicksals seiner Nachkommen, die bettelarm sind, wie Saphir berichtet[1], wird die Wirkung eines Fluches des göttlichen Rabbi Salaḥ vermutet[2]. Dennoch sind die Bemühungen des Ahron Iraqi nicht ohne Folgen geblieben. Denn abgesehen davon, daß ein großer Teil der Gemeinden Jemens den sephardischen Ritus akzeptiert hat, hat derselbe auf den jemenischen Ritus selbst einen großen Einfluß ausgeübt. Viel Sephardisches wurde aufgenommen, namentlich bei der letzten Redaktion des Gebetbuches, welche von einem Kommentator Ende des 18. Jahrhunderts vorgenommen wurde.

Eine Schilderung der rituellen Gebräuche gibt Ibn Saphir I, ebenso ist mehreres in einem hebräischen Aufsatze vom Schreiber dieses im »Palästina-Almanach« 1908 und ferner im Jahresbericht der Alliance Israelite Universelle 1910 zu finden.

B. Die außersynagogale Poesie.

Wenn die jemenischen Produktionen auf dem Gebiete der synagogalen Poesie gering sind, so haben die Juden Jemens um so mehr in der außersynagogalen Poesie geleistet.

Im 16. Jahrhundert begann die poetische Pulsader in diesem Gliede des zersplitterten jüdischen Volkskörpers heftig zu schlagen. Eine Reihe genialer und talentvoller Dichter entstand innerhalb der jemenischen Judenheit, die die jüdische Poesie mit neuen Kunstformen bereicherten. Ihren Höhepunkt erreichte diese Epoche in dem genialen Dichter Šolem Šäbzi[3], welcher mehrere hundert Gedichte in verschiedenen Formen und mannigfachen Inhaltes gedichtet hat.

Was mag wohl die Juden Jemens damals angeregt haben, sich zu frischem Leben aufzuraffen, nachdem sie seit ihrer völligen Besiegung durch Mohammed fast tausend Jahre lang unmenschlichen Verfolgungen und Unterdrückungen preisgegeben waren? — Welches Ereignis mag wohl ihren unterdrückten Geist angeregt haben? — Jedenfalls war es keine Erlösung aus ihrer sozialen Not; denn der Haß ihrer arabischen Unterdrücker äußerte sich zu jener Zeit in ebenso bestialischer Weise wie ehedem[4].

Vielleicht ist die geistige Gärung der Kabbalisten, die im 16. Jahrhundert ihr Domizil in Nordpalästina aufgeschlagen und den schlummernden Orient angeregt haben, auch bis nach Jemen gedrungen und wirkte auf die schmachtenden, nach Erlösung sich sehnenden Seelen wie eine Messiasbotschaft.

Diese von Jisḥaq Luria ins Leben gerufene, von den spanischen Flüchtlingen mit Enthusiasmus aufgenommene und geförderte kabbalistisch-mystische Bewegung, die, zu einer Richtung geworden, ihren Höhepunkt in dem Pseudomessias Šabbataj Ṣěbi[5] erreicht hatte und von ihm schließlich zu Grabe getragen wurde — erfaßte damals die

---

[1] A. a. O.

[2] Die erste Ursache des Streites war die Frage, ob man an den Sefiratagen das Haar schneiden darf, was Iraqi erlaubte, das Rabbinat aber entschieden verbot.

[3] Wirkte um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Ich transkribiere den Namen dieses Dichters nach der Aussprache der Jemeniten. Nach seinem Geburtsorte Šäbäz genannt.

[4] Zur Zeit des Dichters Šäbzi wurden sie aus Ṣanʿa vertrieben, worauf der Dichter Klagelieder schrieb. Auch Niebuhr erzählt von diesem Ereignis.

[5] Auch in Jemen tauchte zur Zeit des Šäbzi ein Pseudomessias auf, vor welchem der Dichter seine Glaubensgenossen warnte.

ganze Judenheit des Orients. Diese Bewegung rief viele Schwärmer und Phantasten hervor, von denen jeder versuchte, seine Gefühle und Illusionen in Versen wiederzugeben, wohl nach dem Muster des göttlichen Begründers dieser Schule, Jiṣḥaq Luria, der selbst unzählige Gedichte, meist im Aramäischen, verfaßt hat.

Es entstand somit zu jener Zeit im Orient eine neue Ära für die jüdische Poesie; eine ganze Schar von Dichtern tauchte im Orient auf, deren Poesien, wie die der Dichter Israel Nağara, Salomo Alqabes, Simʿon Labi u. a. die weiteste Verbreitung gefunden haben.

Wenn man den Inhalt der jemenischen Poesie näher untersucht, so erkennt man, daß derselbe von dem mystischen Geiste jener kabbalistischen Schule durchweht ist.

Der überwiegendste Teil ihrer Poesien sind Hochzeitslieder, die für die Zeremonien der Hochzeit und für die Festmahle, welche während der ersten Woche nach der Hochzeit alltäglich gegeben werden, bestimmt sind.

Nur sind sie nicht im gewöhnlichen Sinne Hochzeitslieder, sondern die Hochzeit wird in ihnen symbolisiert. Der Dichter spricht wohl von Braut und Bräutigam, meint aber damit keineswegs das junge, menschliche Paar, sondern es ist im Sinne der Kabbala in dem Brautpaar Gott als Bräutigam und das Volk Israel als Braut personifiziert. Fast alle Hochzeitslieder haben denselben Stoff zum Inhalte: Die Klagen und Leiden der Braut »Israel« einerseits und die Verheißungen und Strafen, Verzeihung und Sehnsucht des Bräutigams — »Gott«.

Noch eine dritte Figur spielt darin eine Hauptrolle, nämlich Palästina oder vielmehr Jerusalem, konzentriert im Tempel. Der Gedankengang ist folgender: Das Paar, das bald als Brautpaar, bald als Ehepaar bezeichnet wird, ist in Konflikt geraten und geht auseinander. Dabei ist selbstverständlich die Braut bzw. Gattin der schuldige Teil. — Dieses hat zur Folge, daß der Bräutigam bzw. Gatte seine Geliebte aus seinem Hause — Palästina bzw. dem Tempel — verweist. Da es ihm nun im Hause allein unbehaglich wird, verläßt auch er das Heim, das dann öde bleibt. — Sobald aber die Aussöhnung des zürnenden Gatten mit seiner Geliebten stattfinden wird, wird das Paar in sein altes Heim wieder zurückkehren.

Dieser Gedankengang durchzieht den größten Teil der Hochzeitsgedichte, und um ihn poetisch auszudrücken, wurden mehrere Kunstformen verwendet. So ist für diejenige Poesiegattung, in welcher die Sehnsucht und die Klagen der Braut geschildert wird, die Form »Nešid«; für die Liebeslieder des Bräutigams die Form »Šira«; für den Marsch zur Aussöhnung die Form »Zäfât«, für die Freude nach der Aussöhnung »Ḥiddujot« verwendet worden, und als Zwischenspiel, Eröffnung oder Nachspiel dienen die »Halêlot̲«.

I. Halêlot̲. Von den etwa 30 im Gebrauche befindlichen Halêlot̲poesien ist nur ein Stück aramäisch und zwar das bekannte Lied Ḥadgadja, alle anderen sind hebräisch. Sie beginnen immer mit dem Worte »Wehalĕluja« und schließen mit demselben, daher der Name dieser Gattung. Diese Poesien haben einen Endreim, sind teils aus Psalmversen zusammengestellt, teils solchen nachgebildet.

Unsere Sammlung enthält in Nr. 143 ein Beispiel dieser Gattung. Außer in den obenerwähnten Fällen werden Halêlot̲ beim Anlegen der Kleider gesungen, welche die Braut dem Bräutigam als Hochzeitsgeschenk sendet. Diese Gattung scheint alt zu sein, auch im Gebetbuche finden sich einige Halêlot̲ (vgl. oben A).

II. Zäfât. Dieser arabische Name bedeutet »Hochzeit«. Die Lieder dieser Gattung werden beim Gange des Bräutigams nach dem Hause der Braut gesungen. Von den zwölf bekannten Zäfâtliedern beginnen drei mit »Komm, o Bräutigam, in Frieden«, und zwei Lieder haben »Gesegnet sei bei deinem Austritte« als Anfang. Alle Zäfât-

lieder drücken die Hoffnung aus, daß durch die Versöhnung der Geliebten der Messias nach Zion kommen werde. — Sieben Lieder sind rein hebräisch, zwei rein arabisch und drei — hebräisch-arabisch[1]. Zäfât wird sonst auch beim Haarschneiden gesungen, wie Nr. 145. Die Zäfât-Gedichte sind Vierzeiler mit durchgehendem Endreim und Binnenreim, teils Zweizeiler. Von den in der Sammlung angeführten zwei Beispielen 144 und 145 ist ersteres hebräisch-arabisch und enthält sieben Verse, wovon drei im Texte angegeben sind, 145 enthält die erste Strophe und besteht aus fünf Vierzeilern.

III. Ḥiddujot. Die Jemeniten erklären diesen Namen für hebräisch und behaupten, daß derselbe in keiner Beziehung zur arabischen Liedergattung »Ḥida« (d. h. Kameltreiber, der singt, um Reiter und Tiere gleichzeitig zu ermuntern) stehe. Die Bedeutung von Ḥiddujot erklären sie vielmehr mit »Freudengesänge« vom hebräischen »ḥud«. Diese Poesien beginnen entweder mit »Aŝira laahub« oder mit »Ahub mêhár hammór«. Von den zehn allgemein bekannten Stücken beginnen sechs mit der ersten und vier mit der zweiten Formel. Die ersteren haben die bei vielen alten jüdischen Volksliedern übliche alphabetische Ordnung[2], wonach nämlich einer und derselbe Satz immer von neuem wiederholt wird, jedesmal aber mit einem anderen Worte in alphabetischer Reihenfolge beginnend. Diese Stücke sind ebenfalls alten Datums. Die andere Gattung, mit »Ahub« beginnend, besteht aus kurzen, gereimten Stücken.

Die Ḥiddujot werden unmittelbar nach der Trauung gesungen. Ein aramäisches Stück dieser Gattung ist für den Osterabend bestimmt. Beispiele für Ḥiddujot enthalten die Nummern 141 und 142, die einen und denselben Text haben[3].

IV. Nĕŝid. Die drei ersteren poetischen Gattungen sind eigentlich nur als Vorbereitung zur Hochzeitsfeier; als Einleitung zum Festgesang zu betrachten. Ihre Anzahl ist daher gering; denn man legte kein großes Gewicht auf diese Poesien, die ja nur beim Ankleiden des Bräutigams oder bei dessen Begleitung in das oft ganz nahe gelegene Haus der Braut gesungen zu werden pflegten.

Um so mehr sind diejenigen Gattungen, welche das Repertoire des Hochzeitsgegesanges ausfüllen sollen, reich an Zahl der Poesien und Melodien.

Das Hochzeitsmahl wird durch den Gesang von Nĕŝid-Liedern eingeleitet. Diese Poesiegattung hat fast durchweg die Kaṣidenform, d. h. zweizeilige Strophen mit teils durchgehendem Endreim, teils Kreuzreim (d. h. die erste Zeile aller Strophen hat einen eigenen durchgehenden Reim), teils einen Binnenreim, indem die beiden Zeilen in je zwei Glieder geteilt sind, von denen drei Glieder einen eigenen Reim haben, das vierte Glied dagegen den durchgehenden Endreim führt.

Die Zahl der Nĕŝidgedichte ist, soweit sie mir bekannt sind, auf zweihundert zu schätzen, von denen nur wenige Vierzeiler und Fünfzeiler sind. Über diese Ausnahmen konnten mir die jemenischen Sänger selbst keinen Aufschluß geben. Manche meinten,

---

[1] Abgesehen von Form und Inhalt haben die jemenischen Dichter eine neue Gattung hinsichtlich der Sprache geschaffen. Sie bedienen sich in ihrer Poesie der arabischen ebenso wie der hebräischen Sprache. Auch haben sie die Eigentümlichkeit, beide Sprachen gleichzeitig abwechselnd Strophe um Strophe oder auch innerhalb einer und derselben Strophe Zeile um Zeile zu verwenden; ja sogar in einer und derselben Zeile wechseln mitunter hebräische und arabische Wörter ab. Etwa der fünfte Teil ihrer Poesien ist rein arabisch, und ungefähr die Hälfte hebräisch-arabisch. Sie haben auch dreisprachige Gedichte, nämlich hebräisch-arabisch-aramäisch. Auch haben sie die hebräische Sprache durch neue Wortbildung bereichert. Darüber Bacher, »Die hebräische und arabische Poesie der jemenischen Juden« V ff.

[2] Bereits schon in den Psalmen vorkommend, vgl. Psalm IX, XXV, XXXIV, XXXVII, CXII, CXIX, CXCV, ebenso Klagelieder Kap. I, II, III.

[3] Bei Schluß einer jeden Strophe sämtlicher Poesien ist das Wort »Pizmón« angeführt. Dieser Terminus dient nicht nur als Strophenteiler, sondern vorzüglich als Wiederholungszeichen, da jede Strophe zweimal gesungen werden muß.

sie seien irrtümlich in die Nĕšidpoesien, die immer Zweizeiler sein müssen, aufgenommen worden, was aber nicht stimmt; denn zwei Gedichte — ein Vierzeiler und ein Fünfzeiler — sind in allen handschriftlichen Liedersammlungen als Nĕšid zu finden.

Außer in der Form unterscheidet sich Nĕšid von Šira hauptsächlich in der musikalischen Darstellung, was in Kapitel 3ᵇ erörtert wird. Folgende Erklärung der Unterschiede dieser Poesiegattungen gibt der Kommentator der jemenischen Poesien, Rabbi Jaḥja Qôraḥ[1], der im vorigen Jahrhundert lebte. Es lautet in wörtlicher Übersetzung aus dem Hebräischen wie folgt:

»Ich beschloß, die Unterschiede zwischen Nĕšid und Šira zu erforschen, da ich überzeugt war, daß es solche geben muß. Leider ist in der gegenwärtigen Zeit das Verständnis für Musik verloren gegangen, und unsere Festsänger können sich der Instrumente, wegen eines alten Verbotes seitens der Rabbiner, nicht mehr bedienen. — Aus diesem Grunde sind sie gezwungen, die Melodien ‚umzukehren'[2], d. h. jedem Vers eine andere Melodie anzupassen, woraus Meinungsverschiedenheiten unter den Sängern selbst entstehen.«

»Ich ließ mich zu einer Torheit verleiten und wagte mich in ein arabisches Festgelage hinein. Drei Nächte sangen sie mit ʿUdbegleitung[3], in zwei darauffolgenden Nächten spielten sie Flöte. Ich erlernte dann die poetischen und musikalischen Formen und erkannte die Notwendigkeit, daß in jeder ‚Šira' ein ‚Taušiḥ' sein muß; ferner bemerkte ich den richtigen Gebrauch der Instrumente, nämlich, daß man bei Nĕšid nur die Pauke gebrauchen darf. Ebenso erkannte ich den Unterschied zwischen Nĕšid und Šira. Nĕšid bedeutet Bittgesang oder einen solchen Gesang, der aus Frage und Antwort besteht, Šira dagegen — arabisch ‚Muṛanni' — Lob- oder Jubelgesang.« —

»Der eigentliche Unterschied zwischen den beiden Gattungen besteht im Folgenden: Šira ist Lustgesang des Bräutigams, während der Hochzeitstage an die Braut gerichtet. Wiewohl die Poesien eigentlich nur von der Göttlichkeit sprechen, sind sie auch für die irdische Geselligkeit geeignet ... Sie erwecken gerade bei der Gelegenheit einer Hochzeit die göttliche Liebe« (d. h. die Liebe Gottes zu den Menschen).

»Die Ursache, weshalb man vor Šira Nĕšid singt, hat ihre Begründung im Psalmvers ‚Eröffnet dem Herrn mit Dankgesang, singt unsrem Gotte mit der Harfe' (Psalm CXLVIII, 7), also zunächst ‚Dank' und dann ‚Gesang'. — Man pflegte gewöhnlich zu behaupten, daß Nĕšid an den Mann, Šira an die Frau gerichtet seien. Der Sinn hierfür liegt wohl darin, daß die Bitte und der an sie anknüpfende Dank dem Manne gebührt, während der Lustgesang der Frau gewidmet ist.« —

Ob diese Erklärung des Inhalts der Poesien für alle Gedichte maßgebend sein kann, bleibt dem Urteile des Forschers überlassen, um so mehr, da mehrere Lieder rein weltlichen Inhalts, sowie Geselligkeitslieder, Rangstreitslieder und Episteln an Freunde bald in Nĕšid-, bald in Širaform gehalten sind. (Vgl. die hebräische und arabische Poesie usw. VII ff.)

Von den 18 Nĕšidliedern in der Sammlung (Nr. 146—163) hat 146 die Schöpfungsgeschichte zum Inhalte, 147 ist eine Bitte um die messianische Erlösung, 148 eine Bitte und Lobpreisung, 149 schildert die Liebe Gottes zur Braut Israel, 150 hat denselben Text wie 149. In der ersten Strophe der letzten Nummer spricht der Geliebte,

---

[1] Dieser Kommentar ist vom Verfasser eigenhändig am Rande einiger Divane geschrieben, von welchen ein Exemplar in Jerusalem sich befindet.

[2] Siehe über diesen Ausdruck unter Kapitel 3ᵇ.

[3] Im Original »Kinnôr«, womit gewöhnlich das ʿUd — ein mandolinenähnliches Instrument — benannt wird.

von der zweiten Strophe ab die Braut, ebenso enthält 152 ein Wechselgespräch zwischen Braut und Bräutigam. Dasselbe gilt von Nr. 153, 154 und 155. 156, das beim Haarschneiden gesungen wird, ist ein Liebeslied des Bräutigams. 157 ist religiös-nationalen Inhaltes, worin Israel seine Sehnsucht nach Erlösung und nach Jerusalem, sowie nach Wiedererrichtung des Tempels ausdrückt. Die Nrn. 158—162 sind arabisch[1]. Nr. 163 hat einen mystischen Inhalt. Hier wird bald von der Liebe der Braut gesprochen, bald werden kabbalistische Motive behandelt. Alle diese Poesien haben die zweizeilige Kaṣidenform. In der Sammlung sind von jedem Gedichte die ersten zwei Strophen angegeben. In 146 aber sind Strophe 2, 4 und 10 angeführt, 148 hat nur die erste Strophe, ebenso 149. 150 hat Strophe 1, 2 und 10, in 152 und 153 sind die drei ersten Strophen, in 154 und 158, 160 und 161 bloß Strophe 1 angegeben. 163 hat die erste und vierte Strophe.

Was den Namen Nĕšid, pl. Našwâd, betrifft, so bedeutet er »Volksgesang«; »anšada« nennt man »Taktgesang« als Gegensatz zu »tartîl«, welches »Rezitativ« bezeichnet. »Našâd« nennt man in Jemen einen Typus von Bettlern. Diese sind keine einfachen Bettler, sondern sie ersingen sich ihr Almosen, denn sie sind Volkssänger und gleichzeitig auch Wahrsager und üben hauptsächlich auf die Frauen einen großen Einfluß aus, weshalb auch ihre Lieder von dem schwachen Geschlecht mit Vorliebe gesungen werden. Daher wird die Nĕšidpoesie die weibliche Muse genannt. —

In allen Divanen sind nach jedem Nĕšid drei Buchstaben des »Alef« angezeichnet. Diese sind die Abkürzung des Psalmverses, »Anna Adonaj Hošiâh na«, der nach jedem Nĕšidgedichte von allen Anwesenden tutti gesungen wird.

V. Širôt. Diese Poesiegattung ist die höchste Leistung der jemenischen Dichtung. Der weitaus größte Teil der Gedichte hat die sogenannte »Gürtel«-form: »Taušiḥ«. Von den 130 mir zugänglichen Širôt für die Hochzeitsfeier sind etwa 80 Nummern mit Taušiḥ, 30 Vierzeiler, 16 Zweizeiler und 6 Fünfzeiler.

Die Behauptung des oben zitierten Kommentators, wonach jede Šira Taušiḥ haben muß, ist nur teilweise zutreffend. Die Širagattung im allgemeinen ist mit »Kunstpoesie« identisch. Die Gürtelform (Muwaššah) wird von den arabischen Sängern als die höchste dichterische Form betrachtet, weswegen diese Gattung die Poesie des Mannes ist, denn der Gürtel gilt als Symbol der männlichen Tapferkeit. Die Gürtelform entsteht dadurch, daß ein Teil mitten in der Strophe plötzlich anders rhythmisiert wird. Gewöhnlich sind es drei Verse in der Strophe, die einen kürzeren Versfuß als das durchgehende Metrum und einen eigenen Reim erhalten. Diese drei Glieder, welche auch fürs Auge dadurch kenntlich gemacht sind, daß sie untereinander geordnet stehen, werden Gürtel genannt[2], weil es den Anschein hat, als habe der Dichter den Strophenkörper durch die Verkürzung der drei Glieder eingeschnürt oder gegürtet. Es gibt auch Taušiḥ mit vier und fünf Gliedern und manchmal zwei bis drei Taušiḥ hintereinander.

Die normale Bildung der Taušiḥšira ist folgende: Die Strophe besteht aus drei Zeilen, a) einem Hauptteil, der meist Vierzeiler ist, b) der Taušiḥ, drei kürzeren Versen als die des Hauptteiles, und c) dem Schlußteil, aus zwei Versen bestehend, die den Reim des Hauptteiles führen. Die Sammlung enthält 23 Lieder mit und 12 ohne Taušiḥ. In Nr. 166 ist a) Hauptteil, b) Taušiḥ und c) Schlußteil. 167 hat in d) auch

---

[1] Der Sinn der arabischen Gedichte ist mitunter den Jemeniten selbst unbekannt. Erstens, weil sie nicht im vulgären Arabisch, sondern in der Schriftsprache geschrieben sind, und zwar wie sie im 9. Jahrhundert, zur Zeit des Saadja Gaon, im Gebrauche war, dessen Arabisch in seinem Kommentar zum Pentateuch für die Jemeniten maßgebend ist. Zweitens sollen die Dichter gerade in den arabischen Gedichten tiefe kabbalistische Gedanken ausgedrückt haben, die nicht einem jeden Sterblichen verständlich sind.

[2] Dieser Name ist auf das ganze Gedicht übertragen worden.

den Anfang der zweiten Strophe. In 168 ist die fünfte Strophe angegeben. Dieses Gedicht, aus acht Strophen bestehend, beginnt mit den Worten »Alif Alaft qauli«. Die ersten vier Strophen sind arabisch, Strophe 5, 6 und 7 sind hebräisch und Strophe 8 wiederum arabisch. 170 hat im Hauptteil bloß drei Verse, 171 hat in jeder Strophe drei Taušiḥs, die je fünf Glieder enthalten. 172 hat drei Verse im Hauptteil und einen im Schlußteil. In 172 ist Strophe 1 und 2 angeführt, letztere arabisch; in diesem Gedichte wechseln hebräisch und arabisch ab. 173 hat im Hauptteil drei Verse. In 174 ist Taušiḥ II aus Strophe 3, auch dieses Gedicht ist hebräisch-arabisch. In 175 ist der zweite Vers des Hauptteiles, der aus drei Gliedern besteht, arabisch, was in allen Strophen durchgeführt wird. 176 gibt die zweite Strophe, die erste ist arabisch. Die ersten zwei Wörter des zweiten und dritten Verses des Hauptteiles sind arabisch. Im Texte sind nur drei Verse angegeben. 179 hat die zweite Strophe, Strophe 1 ist arabisch. 182 — Šira ohne Taušiḥ — ist Vierzeiler mit vorangehendem Zweizeiler. 183 — ebenfalls ein Vierzeiler — hat in der ersten Strophe zwei hebräische und zwei arabische Verse, b) ist die erste Hälfte der achten Strophe. 184 und 185 haben dasselbe (arabische) Gedicht, einen Zweizeiler. Ebenso haben 186 und 187 einen gemeinsamen Text. 189 ist ein Fünfzeiler, in der Sammlung nur der erste Vers angegeben. 190 — ein Vierzeiler, jede Zeile ist in zwei Halbverse geteilt, von denen der erste, kürzere, hebräisch, der zweite, längere, arabisch ist. 192 hat denselben Text wie 183. In 193 ist die achte Strophe des Gedichtes mit »Ja mihji alnĕfus« begonnen, die Strophen 8 und 9 sind hebräisch. 194 hat den Text der Nr. 175. 195 führt die zweite Strophe des Gedichtes an[1]. Der Hauptteil besteht aus vier Versen, die je in drei Glieder geteilt sind und einen Kreuzreim haben. 196 ist dasselbe Gedicht wie 172, 197 ist dasselbe wie 171, 199 wie 166, 200 wie 181.

Nach jeder Šira wird von den Anwesenden eine der Halêloṯpoesien tutti gesungen, manchmal beschränkt man sich nur auf das »Wehalĕlujāh«. —

VI. Širôt für Sabbat. Diese Poesien, gewöhnlich Vierzeiler und meist mit vorangehendem Zweizeiler, sind für Sabbat, hauptsächlich für den Sabbat der Hochzeitswoche bestimmt[2]. Wiewohl auch die Feiertage (Mŏădim) mit Liedern bedacht sind, hat der Sabbat doch eine besondere Heiligkeit und ist daher mit Gedichten reichlich ausgeschmückt. Abgesehen von der mystischen Bedeutung, welche die Kabbala dem Sabbat beigelegt hat, ist die Königin Sabbat für den unterdrückten, physisch und moralisch gequälten Juden die göttliche Ruhespenderin, die Friede und Seligkeit ins Haus bringt. Wenigstens an einem Tage der Woche vergißt der Jude seine irdischen Leiden und erhebt sich über die Alltäglichkeit in hehre Regionen, wo er frei und froh lustwandelt. An diesem Tage wirft der Galutjude die Sklavenhülle von sich und legt seine Prinzenkleider an. —

Gesagtes wird wohl der Grund sein, warum der Sabbat in so vielen Gedichten verherrlicht ist. Die Gedichte für Feiertage sind wenig bekannt und haben gar keine eigenen Melodien, sondern sie werden mit den Weisen der Sabbatpoesien gesungen.

In dieser Poesiegattung (vgl. Nr. 128—140, 164 und 165) stammen viele Gedichte von den jüdisch-spanischen Klassikern, die anderen sind im großen und ganzen denselben nachgebildet.

Noch eine weitere Poesiegattung wäre zu erwähnen, nämlich die Lieder für »Brithmila«. Sie haben aber keine eigenen Melodien, sondern werden ebenfalls mit den für die Sabbatlieder üblichen gesungen und gleichen den letzteren auch in ihrer Form.

---

[1] Dieses Gedicht beginnt mit den Worten »Ja ṭair alban«.

[2] Die Jemeniten setzen ihre Trauungen immer auf Freitag früh an.

Zum Schluß führe ich die sieben Regeln der Dichtkunst an, die die jemenischen Dichter aufgestellt haben: »1. Der Dichter soll seine Dichtung von Schlacken (Fehlern) reinigen und sich einen Chor stimmbegabter Freunde sichern (die den Refrain mitsingen). 2. Er soll Versmaß und Vokalaussprache genau beobachten. 3. Er soll sich davor hüten, in seinem Gedichte unheilige Bilder für heilige Dinge zu gebrauchen und ebenso sprachliche Irrtümer vermeiden. 4. Seine Worte sollen klar und verständlich sein. 5. Er sorge dafür, daß seine Zuhörerschaft sich ruhig verhalte. 6. Bevor er das Gedicht anderen vorträgt, lese er es für sich durch; er trage es aus dem Skriptum vor und lasse sich weder durch Schmeicheleien noch durch Spott dazu bewegen, es auswendig vorzutragen. 7. Er trage das ganze Gedicht vor und erlaube sich keine Kürzungen[1]. Die Poesien der jemenischen Juden sind noch zum größten Teil bis jetzt unveröffentlicht geblieben. Kleine Sammlungen sind indessen erschienen in Aden (Ḥupat Ḥaṯanim, 1902), in Jerusalem, in Kalkutta 1853, (dasselbe später in Bombay 1886). Ebenso hat Schreiber dieses in dem oben erwähnten Aufsatz 30 Poesien veröffentlicht. Bacher a. a. O. gibt ein Verzeichnis eines großen Teiles der jemenischen Poesien.

Bemerkenswert ist, daß die Jemeniten die bei den Juden im Orient allgemein bekannte »Baqasŏt« nicht kennen. Die Baqasŏt sind religiöse Poesien älterer Dichter, vorzugsweise von Israel Naǧara, die jeden Samstag vor Tagesanbruch in der Synagoge gesungen werden. Sie führen diese Einführung auf den Psalmvers 92. 3 zurück: »Des Morgens deine Gnade und des Nachts deine Wahrheit verkündigen«. Diese Sitte ist erst etwa im 16. Jahrhundert entstanden (und zwar wahrscheinlich unter mohammedanischem Einfluß).

Drittes Kapitel.

Gesang.

Der Melodienschatz der jemenischen Juden besteht aus zwei Abteilungen, aus synagogalen und außersynagogalen Melodien.

A. Der synagogale Gesang.

Beim synagogalen Gesange handelt es sich nicht um feststehende Melodien, sondern um feststehende Weisen, d. h. Motivgruppen, welche in einer bestimmten Tonreihe sich bewegen und mit kleinen Variationen sich immer wieder wiederholen. Nach »Weisen« singen ist ein Grundzug der orientalischen Musik. Die Araber, Perser und Türken sowohl als auch die verschiedenen christlichen Kirchen im Orient haben ihre feststehenden »Weisen« für ihre Gebete[2], die ersteren auch für ihren profanen Gesang[3]. In diesen »Weisen« werden die Gebete rezitiert oder psalmodiert. Die Gebete werden bei den Jemeniten teils vom Vorbeter solo, teils von der Gemeinde im Chor unisono, teils von Vorbeter und Gemeinde abwechselnd gesungen und zwar nach folgender Ordnung: »Zĕmirót« sagt die ganze Gemeinde unisono, der Vorbeter tritt erst zu Jôṣêr auf[4], welches er solo rezitiert; die Gemeinde sagt leise nach und erhebt ein Forte zu

---

[1] Ich zitiere diese Übersetzung von Bacher, a. a. O., S. 28 ff.

[2] Vgl. Dom Parisot, »Rapport sur une Mission scientifique en Turquie d'Asie« 1897, Paris.

[3] Vgl. meine Abhandlung »Die Maqamen der arabischen Musik«. In den Sammelbänden der IMG., Jahrgang XV, 1.

[4] In den Synagogen Jemens existiert kein Almemor in der Mitte der Synagoge, sondern der ganze Gottesdienst wird am »Amud«, — Vorbeterpult — der unmittelbar an der heiligen Lade steht, verrichtet, wie es in den aschkenasischen Gemeinden üblich ist.

»Amên«[1]. Die »Qĕduša« singt die ganze Gemeinde in einem Fortissimo, ebenso den Priestersegen. Beim Gemeindegesang singt alles mit, Männer und Kinder, jung und alt (nur die Frauen nicht), alle sind in dem synagogalen Gesang gut eingeweiht und singen tatsächlich »einstimmig« d. h. im strengen Rhythmus (nicht Takt!). Es kommt nie vor, daß jemand vorausgreifen oder nachbleiben sollte.

Der synagogale Gesang ist sehr schlicht und mehr Psalmodien oder Litaneien ähnlich. Diese Gesänge, wiewohl sie Note für Note in den verschiedenen Synagogen nicht genau dieselben sind, weil sie, wie oben erwähnt, keine festgeformten Melodien enthalten, bleiben sich doch immer in bezug auf Tonreihe und Motive gleich.

Im Gegensatz zu den Aschkenasim und Sephardim geben die Jemeniten sehr wenig auf Kehlfertigkeit und die Fähigkeit des Sängers, beim Vorbeten zu improvisieren, denn sie dulden keine Abweichungen vom Traditionellen. Sie suchen im Vorbeter keinen Kunstsänger, sondern einen »Vorbeter«, der die Gebete und Wünsche der Gemeinde inbrünstig und gefühlvoll vortragen soll, daher ziehen sie eine süße, angenehme, ins Herz dringende Stimme einer kräftigen vor. Es wird gewöhnlich ein Tenor verlangt. Die Jemeniten besitzen auch meistens Tenor, dessen Lage vom kleinen »*e*« bis zum hohen »*c*« reicht. Sie unterscheiden eine Kopfstimme und eine Bruststimme. Erstere zeichnet sich durch einen dünnen Ton aus, der spitz und von gelblicher Klangfarbe, nach ihrer Behauptung aber trocken und kalt ist und nicht zu Herzen dringt. Daher schätzen sie die sogenannte Bruststimme, die aus dem Herzen kommt, warm und gefühlvoll ist und sich beim Singen überschlägt, was ein Zeichen übersprudelnden Gefühls sein soll.

Das Vorbeteramt ist nach ihren Ansichten mit Gefahren verbunden; denn der Vorbeter als Vermittler zwischen Gemeinde und Gott, wie seinerzeit der Hohepriester es war, hat die Pflicht, die Gebete Wort für Wort, Buchstabe für Buchstabe wiederzugeben. Wenn er aber einen geringfügigen sprachlichen Fehler macht, ohne denselben sofort zu verbessern, so wird sein Gebet und gleichzeitig dasjenige der ganzen Gemeinde im Himmel als fehlerhaft verworfen. Der Vorbeter aber trägt alsdann die Sünden der Gemeinde und wird auch unverzüglich bestraft. Deswegen scheuen sich viele fromme Männer, das Vorbeteramt zu bekleiden, und deuten die Sterblichkeit ihrer kleinen Kinder, die bei ihnen leider epidemisch ist, als Strafe für ihre Sünden bei der Vorbeterfunktion.

Die Jemeniten selbst unterscheiden in ihrem synagogalen Gesange fünfzehn Weisen, die in unserer Sammlung durch folgende Nummern vertreten sind:

1.	Pentateuchweise:	Nr. 1, 2, 3, 5, 10, 11, 15, 27, 201, 202.
2.	Zemirotweise:	» 6, 7, 34.
3.	Prophetenweise:	» 28, 203.
4.	Psalmenweise:	» 16, 19, 20, 21, 22, (34?) 124.
5.	Liedweise des Pentateuchs:	» 8, 9, 43.
6.	Hoheliedweise:	» 17, 18.
7.	Estherweise:	» 126.
8.	Klageliedweise:	» 58, 59, 60, 62?, 63, 64.
9.	Ijobweise:	» 61, 66.
10.	Mischnaweise:	» 4, 23, 35, 37, 92.

[1] Das »Šĕmʿa« rezitiert wiederum die Gemeinde bis »Hišamĕru«. »ʿAmida« wird vom Vorbeter solo gesungen, die Gemeinde beteiligt sich nur mit »Amên«. An den hohen Feiertagen betet die Gemeinde überhaupt keine stille ʿAmida (»Laḥaš«), sondern der Vorbeter beginnt die laute ʿAmida, welcher die Gemeinde aufmerksam zuhorcht.

11.	Tefillaweise:	Nr. 12, 13, 14, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 33, 36, 44, 45, 46, 127.
12.	Seliḥaweise a):	» 38, 47, 48, 49, 51, 67, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 84, 85, 87, 91, 99, 100, 111.
	Seliḥaweise b):	» 39, 50, 65, 74, 80, 86, 88, 89, 93.
13.	Hohe Feiertagsweise a)	» 106, 107, 108, 110, 112, 118, 119.
	» » b)	» 54, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122.
14.	Taᶜanitweise:	» 71, 73, 81, 83, 90, 98.
15.	Azharotweise:	» 41, 53, 55, 123, 113, 42, 56.

Diese Weisen werden streng beobachtet. Die Gebete werden nach den Weisen der Quellen, aus denen sie entnommen sind, gesungen (wie z. B. Pentateuch, Propheten, Psalmen, Mischna usw.).

Anmerkung I. In der Sammlung sind die synagogalen Gesänge nicht nach den Weisen, sondern nach dem Gebetzyklus des Jahres eingeteilt und zwar 1. Gesänge für Sabbat und Werktage, 2. Sabbatgesänge, 3. Gesänge für Festtage, 4. Qinnot, 5. Sĕliḥot, 6. Gesänge für hohe Feiertage und 7. Verschiedenes.

Anmerkung II. Man soll nicht von der Melodienzahl der Weisen auf ihre Popularität urteilen, als ob etwa die Estherweise, weil sie nur mit einer Nummer vertreten, deswegen wenig im Gebrauche sei; vielmehr sind alle Weisen gleich bekannt.

1. Die Pentateuchweise. (Vgl. Nr. 1, 2, 3, 5, 10, 15, 27, 201 und 201.) In dieser Weise wird das Pentateuch, mit Ausnahme der »Lieder«[1] vorgetragen. Sie wurde später auch für die Psalmodien beim Ausheben der Thorarolle zum Vorlesen und beim Einheben derselben verwendet (vgl. Nr. 15), sogar auch auf Gebete und Poesien späteren Datums wurde die Pentateuchweise übertragen (s. Nr. 1, 2, 3, 5, 10 und 11). In dieser Weise wird außer den angeführten Gebetstücken auch das ganze Jôṣêr vorgetragen. Es ist daher zu schließen, daß auch bei den Jemeniten wie bei den Aschkenasim[2] das Gesetz des Mĕᶜinjana waltet, daß die vor- und nachfolgenden Gebetstücke eines Hauptgebetes in dessen Weise gesungen werden sollen. So werden die Aushebe- und Einhebegebete in der Weise des Pentateuch, ebenso Jôṣêr in der Weise ihres Hauptteiles, Šĕmᶜa, gesungen.

Die Nr. 1, 2, 3, 5 werden ebenfalls in der Pentateuchweise gesungen, denn sie umgeben die »ᶜAqêda« (Genes. XXII). Die in der Pentateuchweise gesungenen Gebete werden das ganze Jahr hindurch in derselben Weise vorgetragen, ganz gleich, ob Werk- oder Feiertag, jedoch mit Ausnahme der hohen Feiertage, welche eine eigens für sie bestimmte Weise haben.

---

a) Tonstufen.

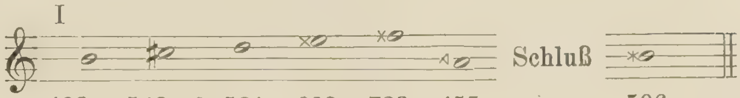
Für die Pentateuchweise sind von mir drei Aufnahmen gemacht worden und zwar Nr. 1170 (gleicht Nr. 5 der Sammlung), 1951 (gleicht Nr. 27 der Sammlung) und 1161 (gleicht 202 der Sammlung). Die Nr. 1161 und 1170 stammen von einem Sänger (Refoel Alšĕch aus Sanaᶜa), Nr. 1951 von einem andern (Joseph ben Ḥajim aus Ġibl-Durān).

[1] Vgl. darüber weiter unten 5.

[2] Darüber A. Friedman, »Der synagogale Gesang« usw., Berlin 1908, II. Aufl.

Die Messungen der Platte 1170 ergaben folgendes Tonsystem[1]:

I

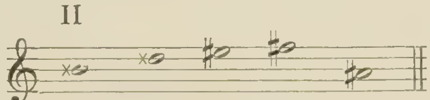


Schwingungen: 493,5 548.5? 581 682 723 455 506

Der Ton »*cis*« ist seiner Kürze wegen schwer zu messen, daher scheint mir die Schwingungszahl etwas unsicher zu sein. Der Ton »*h*« ist gegen Schluß der Platte höher als am Anfang, was für den jemenitischen Gesang charakteristisch ist, denn die Sänger haben die Eigentümlichkeit, daß, wenn sie im Laufe des Gesanges in Ekstase geraten, sie die Töne hinaufziehen.

Platte 1161, die von demselben Sänger herrührt, deren Aufnahme aber an einem anderen Tage gemacht worden ist, zeigte folgende Tonstufen:

II



512,4 609 696 762 463,5

In dieser Platte war überhaupt nicht möglich, den Ton *cis* zu messen, da er fast gar nicht vorkommt.

Diesen Tonstufen stellen wir nun das europäische Tonsystem[2] gegenüber:

h^o	♯c'	d'	e'	♯f'	und ♯a^o
488,2,	548,	580,6,	651,8	731,6,	460,8

Es ergibt sich daraus, daß sie weder in ihrer Tonhöhe noch in ihrem Intervallenverhältnisse miteinander übereinstimmen.

		Eur.	Jemen in		
Eur.	Die kleine Terz *h-d*	= 92,4	I *h-d* = 87,5;	Schluß = 75;	II = 96,6,
»	Die reine Quarte *h-e*	= 163,6	» » I *h-e* = 188,5;	» = 176;	II = 183,6,
»	Die reine Quinte *h-fis*	= 243,4	» » I *h*-×*f* = 229,5;	» ×*f* = 217;	II ♯*f* = 249,6,
»	Die (kl.) Sekunde *h*-♯*a*	= 27,4	» » I *h*-×*a* = 38,5;	» 51;	♯*a* 48,9,
»	Die (gr.) Sekunde *d-e*	= 71,2	» » I *d*-×*e* = 101;	II ♯×*d*-♯*e* = 87;	
»	Die (gr.) Sekunde *e-fis*	= 79,8	» » I×*e*-×*f* = 41;	II ♯*e*-♯*f* = 66.	

Während nun die kleine Terz und reine Quinte bald kleiner, bald größer als die europäischen sind, ist die reine Quarte immer bedeutend größer als die der europäischen Stimmung. Ebenso ist die kleine Sekunde *h*—♯*a* und die große Sekunde *d*—*e* bedeutend größer als die des europäischen Systems, während die große Sekunde *e*—*fis* im jemenischen Tonsystem immer viel kleiner ist.

Grundton ist *h*. Wir haben also hier mit mollähnlicher Skala zu tun, die aus einer Quinte aufwärts und einem Sekundenschritt abwärts besteht.

In der Sammlung sind alle Stücke der Pentateuchweise in eine gemeinsame Tonart gebracht worden, und zwar in *g*, *a*, *be*, *c*, *d* und *f*. Dieses geschah nur der Vereinfachung wegen. Denn in der Tat singen die Jemeniten diese Weise bald in *g*, in *a*, in *be*, in *h*, in *c* und in *d*. Manchmal ergab die Messung des Grundtones 603; 620; 493,5; 506; 512,4; 394,5 usw.

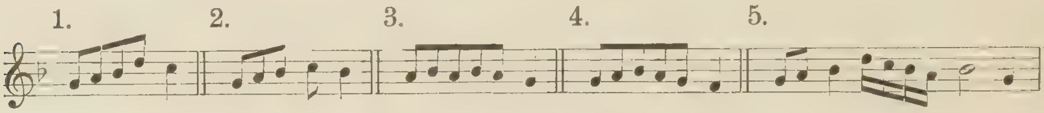
---

[1] Diese wie auch alle weiteren Messungen habe ich auf Grund der Normalstimmung $a^o = 435$ gemacht.

[2] Nach L. A. Zellner, »Akustik«, Wien 1892, Beilage II (Band II, 246).

b) Motive.

Bei näherer Untersuchung ergibt sich, daß die Pentateuchweise im wesentlichen aus fünf Motiven besteht.



Motiv 1 ist tonlich mit Motiv 2 identisch, bloß, daß Motiv 1 auf der Quarte, Motiv 2 aber auf der Terz schließt. Ebenso ist Motiv 5 eine weitere Entwickelung des Motiv 3, beide haben den Schlußcharakter. Somit sind die fünf Motive eigentlich nur drei Grundmotive, nämlich das eine schreitet aufwärts zur Quarte bzw. Terz, das zweite (Motiv 4) schreitet abwärts zur Untersekunde, und das dritte schließt auf der Tonika entweder in stufenweiser Absteigung (Motiv 3), oder in sprungweiser von der Terz in die Tonika (Motiv 5).

Nun wird bekanntlich das Pentateuch von sämtlichen Juden nach den sogenannten Akzenten (Ṭaʿamim) vorgetragen. Jeder Akzent drückt ein Motiv aus, und durch die Verbindung dieser Motive entsteht eine Singweise. Die gebräuchlichen Akzente, deren Motive überliefert sind, sind etwa 22. Die Jemeniten aber kennen für diese Akzente nur fünf Motive, aus welchen sie noch neun Variationen machen, wie in Nr. 201 angegeben ist. So sind a) die Motive von rebiaʿ usw. und atnaḥ aus dem Motiv des Sofpasuq; b) die Motive zarqa, pašta, tĕbir a, ṭifḥa b und Šalšelet im wesentlichen ein und dasselbe; ebenso c) segol, zaqêf-qaṭon, zaqêf gadol und ṭifḥa a, d) Tebir u. geršaim sowohl als jeder Akzent vor dem Schlußakzent (sof pasuq) haben dasselbe Motiv.

Folglich hat die Motivgruppe a) einen zur Quinte bzw. zur Quarte aufsteigenden Charakter und schließt mit einem kleinen Terzensprung auf die Tonika. Die Motivgruppe b) steigt zur Quarte auf, Motivgruppe c) bewegt sich zwischen Quinte und Terz, und das Motiv d) fällt von der Terz abwärts zur Sekunde unterhalb der Tonika. Gewöhnlich wird der Schluß eines Verses mit dem Motive des Sofpasuq b) ausgedrückt, nur bei Satzesschluß oder Perikopenschluß wird Sofpasuq a) verwendet.

Diese Motivgruppen entsprechen den oben angeführten fünf Motiven, die wir auf drei reduziert haben. So ist Motivgruppe a) mit den Motiven 3 und 5, Motivgruppe b) mit dem Motive 1, Motivgruppe c) mit dem Motive 2, und Motivgruppe d) mit dem Motive 4 identisch. Die Pentateuchweise hat also ein zur Quarte oder Terz aufsteigendes, ein zur Tonika sinkendes Motiv, ein zur Quarte aufsteigendes und zur Tonika sprungweise absteigendes Motiv und ein um eine Sekunde unterhalb der Tonika sinkendes Motiv.

Dieses erinnert an die drei Tonzeichen der alten Griechen, Akut, Zirkumflex und Gravis sowohl, als an die der Inder, Udatta, Anudatta und Svarita, also der aufsteigende Ton (Akut, Udatta), der sinkende Ton (Gravis, Anudatta) und der auf- und absteigende Ton (Zirkumflex, Svarita)[1]. Bemerkenswert ist, daß die Akzentfigur des Pašṭa derjenigen von Akut, ein schräger Strich aufwärts über die Linie gerichtet; die Akzentfigur des Sofpasuq derjenigen von Gravis, ein schräger Strich unter der Schriftlinie abwärts; die Akzentfigur des Atnaḥ derjenigen des Zirkumflex, das aus dem Akut und Gravis zusammengesetzt ist, analog sind.

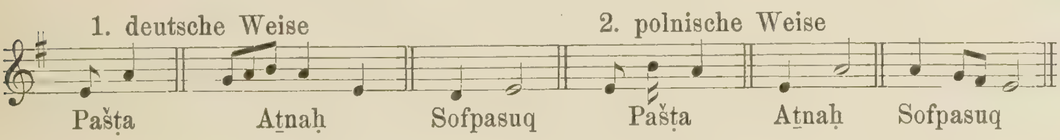
---

[1] Vgl. Ambros, »Geschichte der Musik«, Band II, 5. Abschnitt: Die Neumen, B. W. S. 84 ff.; O. Fleischer, »Neumen-Studien« I, Leipzig 1895, Kapitel 4.

In den jemenischen Manuskripten[1]		Altgriechisch		Indisch	
Pašṭa	⸍	Akut	⸍	Udatta	⸍
Sofpasuq	⸌ (im Druck)	Gravis	⸌	Anudatta	–
Atnaḥ	∧ ∧̸	Zirkumflex	∧ ⌒	Svarita	⌒

Bei den Indern hatte nur Udatta und Anudatta einen bestimmten Tonschritt, dagegen hatte Svarita mehrere Arten, worunter auch eine mit einem Terzensprunge[2]. Ebenso ist der obere Ton der Svarita länger als der untere Ton, was in dem Motiv 5 bzw. Sofpasuq und Atnaḥ ebenfalls zu sehen ist. Dasselbe wird auch von den Tonschritten der Griechen, Akut, Gravis und Zirkumflex, berichtet. Akut ein Aufwärtsschreiten, Gravis ein Abwärtsschreiten und Zirkumflex ein Auf- und Absteigen. Ebendieselben Tonschritte haben die armenischen Sour, Pouth und Barsuck[3].

Auch die Samaritaner haben in ihren traditionellen Gesängen analoge Tonbezeichnungen. Zĕʿiqa = Aufschreien, hat einen schrägen Strich, dem Akut, Udatta und Pašṭa ähnlich, Arkênu = Herabsinken einen schrägen Strich mit einem Punkt ˙\, Arkênu kommt immer am Schlusse eines Satzes vor. Ebenso haben die Samaritaner die Akzentfigur .>- oder :>-, ein liegender Zirkumflex oder Atnaḥ, dem liegenden Svarita der Inder analog. Mit einem Punkte heißt dieser Akzent Bäu = Bitte, mit zwei Punkten — Atmahu = Verwunderung, beide aber haben eine und dieselbe Gesangsweise[4]. Dieselbe Art haben Pašṭa, Atnaḥ uud Sofpasuq in der Prophetenweise der aschkenasischen Juden in Europa, indem Pašṭa zur Quarte aufwärtsschreitet, Atnaḥ zur Quarte aufwärts und zur Tonika abwärts sich bewegt und Sofpasuq zur Tonika von der Unterterz aus schreitet oder von der Quarte stufenweise zur Tonika herabschreitet.



Auch in der Singweise der Klagelieder der Aschkenasim haben Pašṭa, Atnaḥ und Sofpasuq diese Tonwendungen und zwar



Pašṭa greift hier zur Septime, Atnaḥ aber hat dasselbe Motiv wie Sofpasuq.

Dagegen weist die Hoheliedweise der persischen Juden für Pašṭa und Atnaḥ ein und dasselbe Motiv auf, für Sofpasuq aber ein eigenes Motiv:



[1] Der Druck hat den Akzentfiguren der Bibel viel von ihrer Ursprünglichkeit geraubt. Einer Beschreibung der Akzentfiguren aus dem 14. Jahrhundert (R. Simon Duran, Magen Awot, Livorno, S. 52 ff.) gemäß haben Pašṭa, Atnaḥ und Sofpasuq dieselbe Figur wie die in den jemenischen Handschriften.

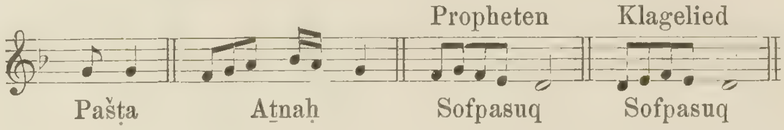
[2] Vgl. O. Fleischer, »Neumen-Studien« I, Leipzig 1895, Kapitel 5.

[3] Ebenda, Kapitel 6.

[4] Die Samaritaner traditionellen Gesänge sind von mir phonographiert worden und befinden sich im Phonogramm-Archiv der k. Akademie in Wien unter den Nr. 1171—1174, 1176—1180 und 1193.

Pašṭa und Aṯnaḥ schreiten zur Quarte, Sofpasuq bewegt sich auf der Quarte und schließt mit einem Sprung von der kleinen Terz zur Tonika [1].

Genau dieselben Tonschritte finden wir in der Propheten- und Klageliedweise der babylonischen, syrischen, sephardischen und marokkanischen Juden, welche gemeinschaftlich für Pašṭa, Atnaḥ und Sofpasuq folgende Motive haben [2]:

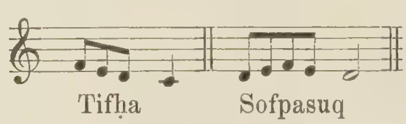


Aus dieser Untersuchung geht hervor, daß die Akzente Pašṭa, Aṯnaḥ und Sofpasuq den griechischen Akut, Zirkumflex und Gravis, den indischen Udatta, Svarita und Anudatta, den armenischen Sour, Touth und Barouk und den samaritanischen Zĕʿiqa, Arkênu und Baʿu identisch sind und ihre Vertonung nach einer und derselben Methode ausgeübt wird, nämlich Hochton, Hochtiefton und Tiefton. Andererseits sehen wir, daß bei den verschiedenen Juden, in den weitentlegensten Ländern, diese drei Akzente Motive haben, welche denen der Jemeniten auffallend ähnlich, ja ein und dieselben sind, um so mehr wo, soweit historisch nachweisbar, die Jemeniten wenigstens seit Mohammed mit den anderen Juden der Diaspora keinen direkten Verkehr hatten, so daß von einem Einflusse der letzteren keine Rede sein kann.

Wir finden also auch bei den Jemeniten, wie bei den sonstigen alten Gemeinden, die aus dem Altertume hinüberragen, dieselben drei Urmotive der singenden Vortragsweise.

Diese drei sind aber eigentlich nur zwei; denn nur Pašṭa und Sofpasuq, also Anfang und Schluß haben bei den Jemeniten und den anderen Juden sowohl, als bei den Indern, Griechen usw. bestimmte Tonschritte, Aṯnaḥ aber neigt bald zum ersten, bald zum zweiten Akzentmotiv oder ist eine Zusammensetzung beider, wie aus den vorangegangenen Notenbeispielen zu ersehen ist. Dieses stimmt ebenfalls mit den Berichten über die Tonweise des Svarita, Anudatta u. a. [3]

Dagegen besitzt die jemenische Pentateuchweise noch ein Motiv, welche eine große Sekunde unter der Tonika heruntersinkt (Motiv 4 oben). Dieses Motiv kommt aber eigentlich nur vor Schluß, also vor Sofpasuq. Ein ähnliches Herabsinken unter die Tonika vor dem Schlußmotiv Sofpasuq finden wir in der Klageliedweise der orientalischen Juden:



Ebenso in der Prophetenweise der Aschkenasim (vgl. oben, Tonbeispiel). Eine herabsteigende Weise vor Schluß kennen auch die Kirchenakzente. So steigt n »acutus« die Stimme um eine Terz, in »interrogativus« oder »elevatus« eine Sekundei unter den Tonus currens [4]. Dieselbe Art haben auch mehrere Maqamen der orientalischen Musik [5].

---

[1] Die Hoheliedweise der persischen Juden ist von mir phonographiert worden und zwar in Nr. 1940b.

[2] Diese Weisen sind von mir phonographiert worden in den Nr. 1604—1607, 1937—1938.

[3] Fleischer, a. a. O.

[4] Fleischer, a. a. O., S. 98; Thiéry, »Étude sur le chant gregorien«, Paris 1882.

[5] Vgl. meine Abhandlung: »Die Maqamen der arabischen Musik«; Mohammed El Kholay, »Musiqa eššarqi«, Kairo 1906, Kapitel Annaghamat, Seite 28 ff.

Für die anderen Akzente haben die Jemeniten keine eigenen Motive. Ihre Überlieferung sagt ausdrücklich, daß sie nur diese 3 bzw. 4 Motive haben, alle anderen Akzente aber sollen nach diesen Motiven gesungen werden. Und in der Tat sind, wie bereits erwähnt, die in Nr. 201 angeführten Akzentmotive bloß Variationen der alten Grundmotive.

Dieses stimmt mit der Geschichte der Akzente der Bibel überein. Denn die Akzente sind, soviel bekannt ist, im 8. Jahrhundert n. Chr. (wahrscheinlich in Tiberias) entstanden[1]. Sie sind den mittelgriechischen Akzenten oder Neumen entnommen. Der Zweck ihrer Einführung in der Bibel war derselbe wie der der Punktation. Mit der Punktation wollte man die richtige Leseart der Bibel festhalten, und so wollte man auch mit den Akzenten die Vortragsweise der Bibel festhalten. Daß gerade diese Akzente es waren, welche man als Mittel zur Erhaltung der Singweise wählte, beweist, daß dieselben zu jener Zeit allgemein bekannt waren, und man daher die Kenntnis ihrer Betonung bei jedermann voraussetzte. Dieses war indessen nur bei den Juden der gebildeten Länder jener Zeit der Fall, und dort auch nur zum Teile, denn in manchen Akzentmotiven weichen die Juden in verschiedenen Ländern voneinander ab[2]. Die Juden, welche in den Ländern abseits der Kultur wohnten, wie die jemenitischen und persischen Juden, konnten aus den ihnen zugekommenen Akzenten nur die drei Urakzente für die drei Urmotive verwenden, alle anderen Akzente blieben für sie wertlos, da die Akzente selbst in jenen Gegenden unbekannt waren[3]. Dieses berechtigt zu der Annahme, daß die drei Akzente Pašṭa, Atnaḥ und Sofpasuq bei sämtlichen Juden der Diaspora bereits lange vor der Einführung der Akzente im 8. Jahrhundert bekannt waren.

Aus den oben angeführten Notenbeispielen war die Ähnlichkeit der drei Motive der jemenischen Pentateuchweise mit den Propheten- und Klageliedweisen der anderen Juden leicht erkennbar. Wir erachten es für wertvoll, diese vergleichende Untersuchung zu erweitern, indem wir eine vergleichende Tabelle durchgehender Motive des Bibelvortrages verschiedener Juden aufstellen, um alsdann zu einigen wichtigen Resultaten daraus zu gelangen.

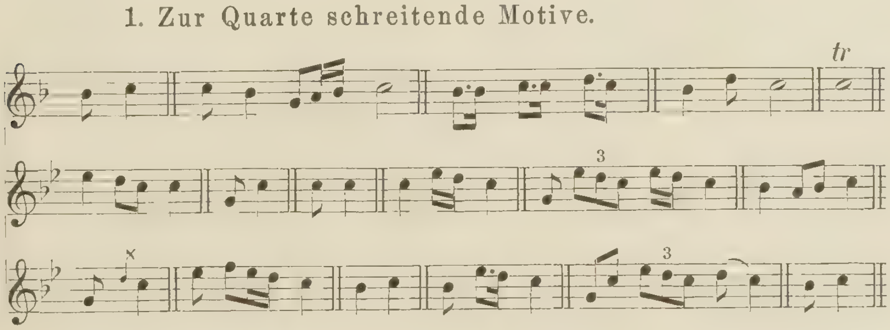
Noten-Tafel I.

1. Zur Quarte schreitende Motive.

Jemenitisch.

Sephardisch-orientalisch.

Aschkenasisch.



---

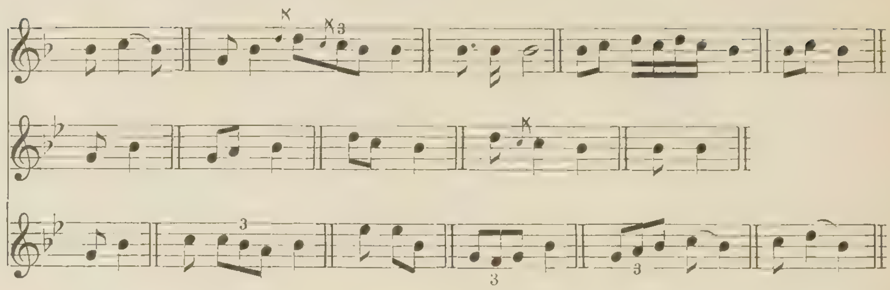
[1] Vgl. Jewish Encyclopaedie S. V. Accents (Band I) und Cantillation (Band III) und die dort angegebene Literatur.

[2] Vgl. meinen Aufsatz: »Reste althebräischer Musik«, Ost und West, Jahrgang 1912, Heft 6, 9, 11 und 12; Jahrgang 1913, Heft 3.

[3] Die traditionelle Singweise des Koran-Vortrages hat keine Akzente, und hat auch nicht die erwähnten drei Urakzente. Diese Singweise ist ebenfalls von mir phonographiert worden. Nr. 2047—48.

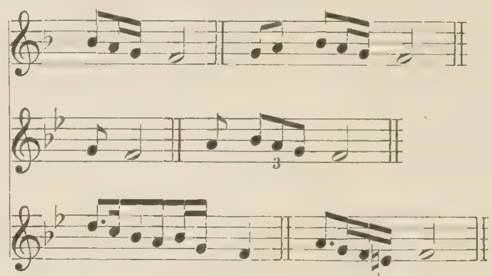
2. Zur Terz schreitende Motive.

Jemenitisch.
Sephardisch-orientalisch.
Aschkenasisch.



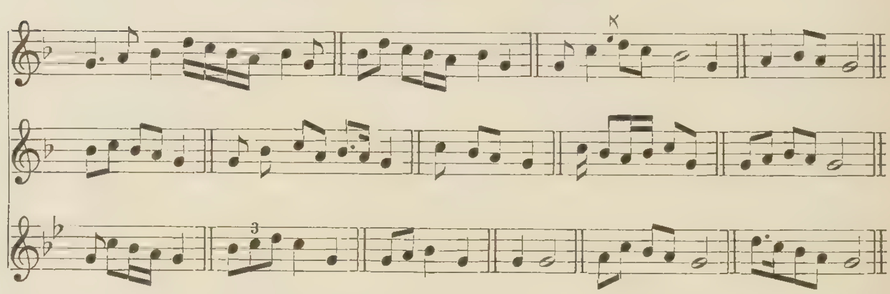
3. Zur Untersekunde schreitende Motive.

Jemenitisch.
Sephardisch-orientalisch.
Aschkenasisch.



4. Auf der Tonika schließende Motive.

Jemenitisch.
Sephardisch-orientalisch.
Aschkenasisch.



Diese Notentabelle hat vier Motivgruppen verschiedener Judengemeinschaften. Gruppe 1 enthält Motive, welche auf der Quarte sich bewegen. Die einfachste Form ist wahrscheinlich die ursprüngliche, nämlich ein Sekunden- oder Quartenschritt von der Terz zur Quarte oder von der Tonika zur Quarte. Die anderen sind augenscheinlich Variationen und Erweiterungen des Urmotivs. Gruppe 2 enthält Motive, die auf der Terz sich bewegen, von welchen ebenfalls die Motive aus einem Ton auf der Terz oder aus einem kleinen Terzenschritt Tonika-Terz die Urform zu sein scheinen. Dasselbe Verhältnis finden wir in Gruppe 3, deren Motive auf die Untersekunde herabsinken und die Vorbereitung zum Schlusse bilden, und in Gruppe 4, deren Motive auf der Tonika schließen.

Wir ersehen aus dieser vergleichenden Tabelle, daß alle Motive im wesentlichen auf die drei bzw. vier Urmotive zurückzuführen sind. Somit weisen die Motive der vielen Bibelakzente nichts Originelles auf, sondern sind einfach weitere Entwickelungen der Urmotive der drei alten Akzente Pašṭa, Atnaḥ und Sofpasuq.

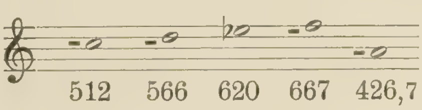
Ferner sehen wir, daß die angeführten Motive in den vier Gruppen je völlig identisch zueinander sind. Die jemenischen Motive sind aus der Pentateuchweise, die angeführten Motive der anderen Juden aber aus der Propheten- und Klageliedweise

entnommen. Hieraus schließen wir, daß die Pentateuchweise der Jemeniten im wesentlichen dieselbe ist, wie die Propheten- und Klageliedweise der anderen Juden, und nur die persischen Juden benutzen diese Weise für den Vortrag des Hoheliedes. Jedenfalls ist diese Weise bei sämtlichen Juden der Diaspora üblich, auch bei solchen Juden, welche von ihren anderen Volksgenossen seit alter Zeit getrennt und mit ihnen niemals mehr in Berührung gekommen sind. Folglich ist diese Singweise bereits eine uralte und rührt noch von jener Zeit her, da das jüdische Volk noch einheitlich auf gemeinschaftlichem Boden lebte.

2. Zĕmirotweise. (Vgl. Nr. 6, 7, 34.) Diese Weise umfaßt nur einen kleinen Teil der Gebete, die sogenannten Zĕmirot, d. h. die vor Jôṣêr eingeschalteten 7 Psalmen (Psalm 100, 145, 146, 147, 148, 149, 150) und ein aus Psalmversen zusammengesetztes Stück. Als Beispiele für diese Weise sind in der Sammlung die obenerwähnten Stücke angeführt[1].

a) Tonstufen.

Die Tonmessungen der von mir provisorisch gemachten Aufnahme der Zĕmirotweise ergaben folgende Stufen:



h kommt in der Aufnahme nicht vor. *-a* ist um 8,3, *-c* um 5,3, *-d* um 13,6 Schwingungen tiefer als die europäische Normalstimmung, *-es* ist um 4,8 höher, *-f* um 23,5 tiefer als letztere. Das Intervallenverhältnis ist demnach folgendes:

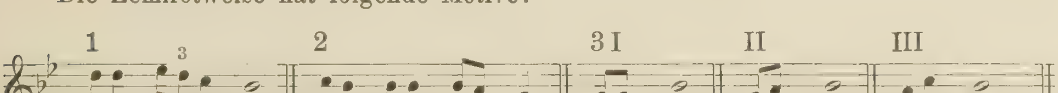
Europ. große Sekunde	*c'—d'*	= 63,	Jem.	*-c— -d*	= 54	,
» kleine Terz	*c'—es'*	= 979,	»	*-c— -es*	= 108	,
» reine Quarte	*c'—f'*	= 173,2,	»	*-c— -f*	= 155	,
» kleine Terz	*a°—c'*	= 82,3,	»	*-a°— -c'*	= 85,3.	

Da Grundton *c* ist, so hat diese Weise eine Tonreihe von einer Quarte aufwärts und einer Terz abwärts, welche letztere nur sprungweise in die Tonika und nur vor Satzesschluß vorkommt. Das Intervall *-c— -es* ist, wie wir oben gesehen haben, größer als das einer kleinen Terz, es macht aber den Eindruck einer großen Terz. Auch hier ist die Quarte keine reine.

In der Sammlung sind die Stücke der Zĕmirotweise auf der Tonreihe: *be, c, d, es* und *g* gegeben.

b) Motive.

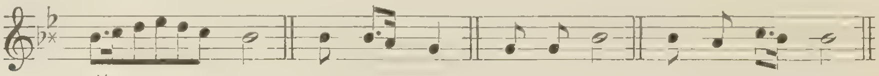
Die Zĕmirotweise hat folgende Motive:



Demnach hat auch diese Weise drei Motive, ein Anfangs-, Schluß- und Vorbereitungsmotiv. Das Anfangsmotiv steigt aufwärts, das vorbereitende Motiv sinkt abwärts, und das Schlußmotiv schreitet, gewöhnlich sprungweise, zur Tonika herauf. Diese

[1] Bemerkenswert ist, daß die einleitende Benediktion (Baruḫ šĕamar) und die Schluß-Benediktion (Jištabaḥ) in der Pentateuchweise vorgetragen werden.

Motive haben eine auffallende Ähnlickeit zu den Grundmotiven der Pentateuchweise der Sephardim[1] und zwar:



Rĕbiä Tifḥa Sofpasuq Zaqef qaṭon

Aber auch die sephardische Pentateuchweise besteht im wesentlichen nur aus diesen drei angeführten Motiven, welche mehrfach variiert werden, wie wir es an anderer Stelle näher klarlegen werden. Auch die Aschkenasim haben solche Motive[2]. So ist das Schlußmotiv (Sofpasuq) der Pentateuchweise und das Schlußmotiv der Gebetweise (Amida) an Wochentagen ein Terzensprung  [3]. Ebenso ist ein ähnliches Motivgefüge in der aschkenasischen Soliḥotweise wahrzunehmen:



3. Prophetenweise. (Nr. 28, 203.) Diese Weise wurde auf Gebete direkt nicht übertragen, jedoch ist die Seliḥaweise (weiter unten in 12) eine weitere Entwickelung derselben.

a) Tonstufen.

Die Prophetenweise ist in der Platte Nr. 1162 aufgenommen. Sie weist folgendes Tonsystem auf:



539,7 578,3 647 682

Diese Töne nähern sich so ziemlich denen der europäischen Stimmung:

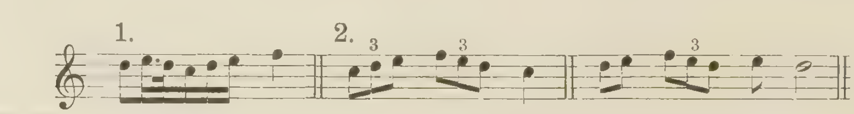
#*c′*	*d′*	*e′*	*f′*
548	580,6	651,8	690.

Die Sekunde *d—e* ist bloß um 2, die kleine Terz *d—f* um 5,7 Schwingungen kleiner.

Grundton ist *d*. Diese Weise bewegt sich also in dem Umfang einer kleinen Terz mit einem Sekundenschritt unterhalb der Tonika. Nr. 28 der Sammlung ist um eine Sekunde tiefer und zwar *be*, *c*, *d*, *es*, Nr. 203 aber in der originellen Tonreihe. Die Nr. 203 ist, nebenbei bemerkt, nach der Platte 1162 aufgezeichnet.

b) Motive.

Die Prophetenweise weist ebenfalls drei Motive auf, 1. ein zur Terz aufsteigendes, 2. ein zur Untersekunde absteigendes und 3. ein auf der Tonika schließendes Motiv:



[1] Die sephardische Pentateuchweise wurde in den Nr. 1672, 1676, 1677 phonographiert.

[2] Vgl. Baer Baal Tefilla Nr. 105, S. 33; Deutsch, Vorbeterschule Nr. 489.

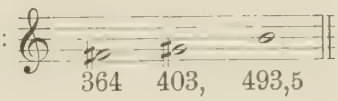
[3] Nach der sogenannten süddeutschen Weise.

[4] Vgl. beispielsweise Baer, a. a. O., Nr. 1310e; ibid. Nr. 1472.

Motiv 2 tritt gewöhnlich vor dem Schlußmotiv als dessen Vorbereitung auf. Weitere Untersuchungen der Prophetenweise werden in der Seliḥaweise angeführt.

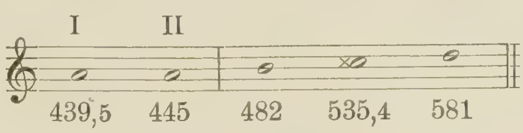
4. Psalmenweise. (Nr. 16, 19, 20, 21, 22, 34? und 124.) Die Jemeniten besitzen zwei Weisen für den Psalmvortrag, eine für Werktage (Nr. 124) und eine für Sabbat- und Feiertage.

a) Tonstufen.

Die Werktagsweise bewegt sich auf folgenden Tönen: 

♯*a* ist unsicher. Das einzige Beispiel Nr. 124 ist in den Tonstufen *f*, *g*, *a*, *be* gehalten. Grundton ist ♯*f*.

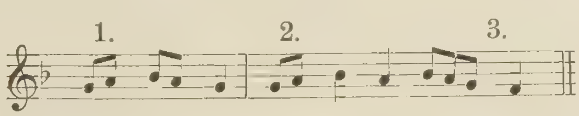
Die Sabbatweise hat ebenfalls nur einen Quartenumfang:



Die Sekunde *a—h* ist um 11,6 Schwingungen kleiner als die Normalstimmung, die Sekunde *h—c* hat 53,4 gegenüber 59,8 der Normalstimmung *h*—♯*c*. *d* gleicht ganz der Normalstimmung. Da die halbe Stufe ×*c—d* um 13 Schwingungen größer als ♯*c—d* ist, macht *d* den Eindruck eines übermäßigen Tones. Grundton ist *a*. In der Sammlung sind die Stücke dieser Weise in *be*, *c*, *d*, *es* geschrieben.

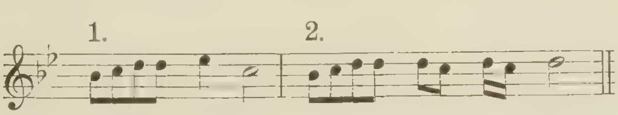
b) Motive.

Die Werktagsweise besteht aus zwei Motiven:



Motiv 1 hat Mollcharakter und bewegt sich auf der Sekunde *g*, Motiv 2 schließt auf der Tonika *f*.

Die Sabbatweise hat ebenfalls zwei Motive:



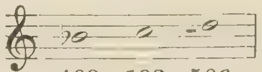
Auch hier ruht Motiv 1 auf der Sekunde *c*, und Motiv 2 schließt auf der Tonika *be*. Obwohl die Motive der beiden Weisen ähnlich miteinander sind, zeichnet sich die Sabbatweise durch eine höhere Lage (von einer Terz bis zur Quarte) wie auch hauptsächlich durch den überaus feierlichen Vortrag derselben aus. Sie wird nur stehend gesungen und zwar von der ganzen Gemeinde unisono. Der Sabbatempfang durch die Psalmen 95—99 und 29, durch die Hymnen »Lecha-dodi« (Nr. 20 und 21) und »Barjoḥaj« (Nr. 22) vorgetragen, in der Sabbatweise der Psalmen, erhält ein heiligmystisches Gepräge, wovon man durch die Noten nur einen schwachen Eindruck gewinnen kann.

5. Die Liedweise des Pentateuch (Nr. 8, 9, 43). Diese eigentümliche Weise wird nur für die sogenannten »Lieder« im Pentateuch benutzt. Mit »Lied« bezeichnen

die Jemeniten nur drei Stücke, I. das Meereslied Exod. XIV, 30—31 und XV, 1—21, II. die Zehngebote Exod. XX, 1—17 und Deut. V, 6—18, III. die Erzählung vom Tode Mosis Deut. XXXIV. Vor Ezra soll auch das Moseslied Deut. XXXII zu den »Liedern« gezählt haben[1], aber in der von Ezra geschriebenen Thorarolle soll man gefunden haben, daß genanntes Lied nicht in der Liedform geschrieben sei[2]. Inwiefern die Erzählung vom Tode Mosis »Lied« ist, mag dahingestellt bleiben.

a) Tonstufen.

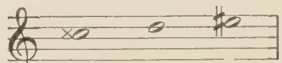
Das Meereslied ist in Nr. 1194 und 1667 phonographiert und die Zehngebote in Nr. 1195. Die Liedweise bewegt sich auf drei Tönen, in Nr. 1194 sind sie:



469 533 566

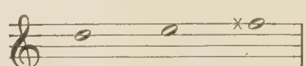
Demnach ist die Sekunde *be-c* um 8,5 Schwingungen größer als die Normalstimmung, *c-d* dagegen hat eigentlich nur den Zwischenraum einer halben Sekunde, etwa wie *♯c-d,* der 32,6 Schwingungen hat. Grundton ist der Mittelton *c*. In der Sammlung ist das Meereslied in den Nummern 8 und 9 gegeben.

Die Platte Nr. 1195 weist am Anfange folgendes Tonverhältnis auf:

I. 

539,7 588 692

je mehr aber der Sänger in Ekstase geriet, desto höher zog er den Ton hinauf, bis er gegen Schluß der Platte folgende Töne sang:

II. 

578,3 652,8 702

Während in II. die Sekunde *d-e* der Normalstimmung ($d = 580{,}6$, $e = 651{,}8$) so ziemlich gleichkommt, ist die Sekunde *×e-d* um 15,3 kleiner. Die zweite Sekunde in II. *e-×f* ist die Hälfte von der Sekunde *d-♯e* im Verhältnis zu ihrer Schwingungszahl. Daraus sehen wir, daß die Intonation der Jemeniten keine positiv reine ist, die Töne werden bald hinaufgeschraubt, bald phlegmatisch hervorgebracht. In der Sammlung ist diese Weise in *be, c, d* geschrieben.

b) Motive.

Die Liedweise bewegt sich im Umfange einer Terz, oder richtiger einen Sekundenschritt aufwärts und einen Sekundenschritt abwärts vom Grundton und weist nur zwei Motive auf:

1. 2.



[1] Ezra soll auch erklärt haben, daß dieses Lied deswegen nicht zu den »Liedern« gehöre, weil es kein Erbauungslied sei, sondern ein Straflied, weshalb dasselbe am 9. Ab, dem Zerstörungstage Jerusalems, im Morgengebet an Stelle des Meeresliedes gebetet wird.

[2] Liedform im Pentateuch ist die bekannte Schreibart »Ariaḥ weariaḥ ulbêna«, das Moseslied ist bloß »Ariaḥ weariaḥ«. Die Versglieder sind im ersteren Falle: ——— ——— ———, im zweiten Falle: ——— ——— angereiht.

Motiv 1 sinkt zur Untersekunde, Motiv 2 schließt auf dem Grundton. Hierin zeichnen sich die Gesangsweisen der Jemeniten von denen der anderen Juden aus, indem die letzteren keine eigene Melodie für die Lieder besitzen. Sie werden bei ihnen in der gewöhnlichen Pentateuchweise, allerdings feierlicher, vorgetragen. Es scheint aber sehr wahrscheinlich, daß die Juden für die Lieder des Pentateuch in alter Zeit eine eigene Vortragsweise besaßen, denn die Samaritaner besitzen noch heute für das Meereslied eine eigene Weise.

Schon der geringe Umfang der jemenischen Liedweise weist auf ihr Alter hin. Sonst findet sie im jemenischen synagogalen Gesange keine Verwendung, jedoch die Sabbatweise der Psalmen erinnert lebhaft an sie. Unter den synagogalen Weisen der anderen Juden findet sich nichts Ähnliches zu ihr.

6. Hoheliedweise (Nr. 17, 18). Es existiert eine Soloweise (Nr. 17) und eine Chorweise (Nr. 18), welche sich nur dadurch unterscheiden, daß dieselbe Weise im Chor gewöhnlich um eine Quarte höher als im Solo gesungen wird.



500, 541,7 590,7 637

a) Tonstufen.

Diese Weise bewegt sich also im Umfange einer Quarte, allerdings keiner reinen, da sie 137 Schwingungen hat, gegenüber 163,6 der reinen Quarte h^o-e' nach normaler Stimmung. Die Terz ×*h*-×*d* ist in bezug auf ihre Schwingungszahl der kleinen Terz h^o-$d' = 92{,}4$ analog. Die Messung des ♯*c* ist nicht sicher, da dieser Ton immer sehr kurz vorkommt. Die obere Messung ist nach Platte 1164 gemacht worden. In der Sammlung ist diese Weise auf den Tönen *f*, *g*, -*a*, *be* (Nr. 17) und *be*, *c*, -*d*, *es* angegeben. Denn obwohl der Messung gemäß die Weise einen Mollcharakter haben müßte, klingt sie merkwürdigerweise eben nach Dur, jedenfalls nicht Moll. Grundton ist ×*h* bzw. *be* oder *f*.

b) Motive.

Die Hoheliedweise hat drei Motive, ein zur Quarte aufsteigendes, ein zur Terz aufsteigendes und ein auf der Tonika schließendes Motiv.



Auch hier handelt es sich wie in der Pentateuchweise usw. um ein Akutmotiv (1), ein Zirkumflexmotiv (2) und ein Gravismotiv (3). Von den Weisen der anderen jüdischen Riten hat keine irgendwelche Ähnlichkeit mit der jemenischen Hoheliedweise. Die aschkenasisch-polnische Weise ist ein Bruchteil der Pentateuchweise, die Sephardim haben eine Weise, die nach authentischer Quelle nichtjüdischen und neuen Ursprunges sein soll[1]. Die persischen Juden haben für das Hohelied eine Weise, welche mit der Pentateuchweise der Jemeniten Ähnlichkeit hat, wie bereits oben erwähnt wurde. Die Hoheliedweise der marokkanischen Juden ist der Tefillaweise der Jemeniten analog, worauf wir noch weiter eingehen werden.

7. Estherweise (Nr. 126). Diese Weise ist in der Sammlung ausführlich wiedergegeben und zwar mehrere Verse hindurch, damit die Verbindung der Verse gekenn-

[1] Vgl. Miqra qodeš, Aleppo 1870, Einleitung, wird sie als eine der profanen Musik entnommene Weise bezeichnet.

zeichnet werde. Denn nach talmudischer Vorschrift dürfen die Verse im Buche Esther beim öffentlichen Vortrage nicht abgesetzt, sondern sollen wie eine Rolle bzw. ein Brief in einem Satze vorgetragen werden[1], was der Vorleser durch Verbindung in der Melodie ausführen muß.

Diese Weise wird in einem unglaublich schnellen Tempo vorgetragen, so daß es fast unmöglich ist, eine genaue Aufzeichnung von derselben zu machen. Das in der Sammlung angeführte Beispiel ist bloß eine ungefähre Darstellung derselben. Die Vortragsweisen der jemenischen Vorleser differieren voneinander und stimmen bloß in der Wiederholung des Sekundenschrittes überein:

 usw.

Die Messung dieser zwei Töne ergab: .

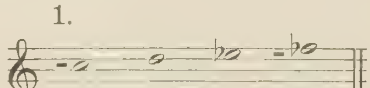
Das Motiv  habe ich nur von Rafael Alšeḫ gehört, die anderen Vorsänger bewegten sich bloß auf den oben angeführten zwei Tönen. Die Estherweisen der anderen jüdischen Riten sind von der jemenischen grundverschieden.

8. Klageliedweise (Nr. 58, 59, 60, 62, 63, 64). Die Weise, die ursprünglich für die Klagelieder (mit Ausnahme von Kapitel III) bestimmt war, wurde später auch auf alle Poesien, welche für den 9. Ab (den Zerstörungstag Jerusalems) verfaßt worden sind, übertragen. Das dritte Kapitel der Klagelieder wird nach der Jjobweise (weiter unten) rezitiert.

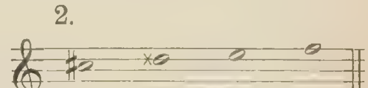
a) Tonstufen.

Die Klageliedweise ist in den Nr. 1163, 1165—1166 aufgenommen. Nr. 1163 gleicht Nr. 59, 1165 gleicht Nr. 62 der Sammlung. 1166 ist eine Fortsetzung der Nr. 1165. Alle drei Platten wurden am selben Tage nacheinander aufgenommen. Auch in dieser Singweise ist ein Hinaufschrauben der Töne zu konstatieren. Wir geben hier die Messung der Platten und die Differenzen zwischen Anfang und Schluß.

1.

1163. Anfang: 

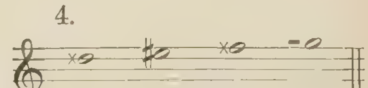
2.

Schluß: 

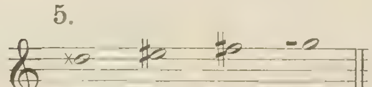
3.

1165. Anfang: 

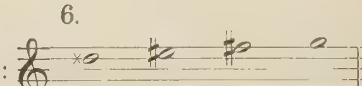
4.

Schluß: 

5.

1166. Anfang: 

6.

Schluß: 

Aus dieser Tabelle kann man annähernd eine Vorstellung haben, wie das Hinaufziehen der Töne sich immer mehr steigert, je mehr der Sänger in Ekstase gerät. Wir

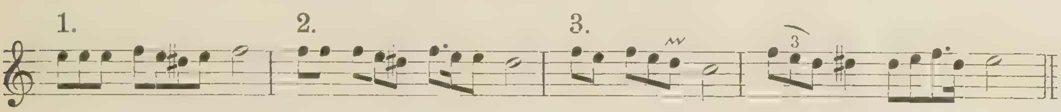
[1] Weil in Esther IX, 29 das Buch ausdrücklich »iggereṯ happurim« = der Purimbrief genannt wird.

haben hier ein allmähliches Hinaufziehen von sechs Graden. In der Praxis ziehen die Vorsänger noch bedeutend mehr hinauf, so hoch nur die Stimme ausreicht. Wie aus der Tabelle zu ersehen ist, sind nicht alle vier Töne gleichmäßig hinaufgezogen. Die Differenz im ersten Ton in Skala 1 und dem ersten Ton in Skala 6 ist 97, in dem zweiten Ton aber 113, im dritten Ton gar 117 und im vierten Ton 111 Schwingungen. Auch die Steigerung von einer Skala zur anderen ist ungleich. Ebenso ungleich ist das Verhältnis der Töne zueinander innerhalb der Skala, denn das Intervallenverhältnis ändert sich in jeder Skala mitunter ganz erheblich.

In der Sammlung sind die Stücke dieser Weise mit den Tönen *c*, *d*, *e*, *f* wiedergegeben, welche mit den Tönen der Platte 1163 einigermaßen übereinstimmt. Grundton ist der dritte Ton, im gegebenen Falle *e*. Die Terz *d*—*f* klingt eher vermindert als klein, was auch ihrem Umfange entspricht, da in allen sechs angeführten Skalen dieses Intervall auch nicht annähernd dem einer kleinen Terz gleichkommt, sie tritt bald größer, bald kleiner als das Intervall einer verminderten Terz auf. Infolgedessen hat die Klageliedweise einen ganz eigentümlichen Charakter, der unmöglich in europäischen Noten auszudrücken ist. Ich habe an vielen Stellen das *d* erhöht (♯*d*), um wenigstens auf den verminderten Charakter desselben aufmerksam zu machen.

b) Motive.

Die Klageliedweise hat vier Motive, ein aufsteigendes, ein zur Untersekunde absteigendes und ein auf der Tonika schließendes Motiv, das vierte Motiv bildet die Vorbereitung zum Schlusse und sinkt zur Unterterz:



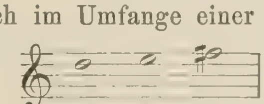
Motiv 1 hat Ähnlichkeit mit Motiv 1 der Prophetenweise (s. oben) Motiv 2 mit Motiv 3 und Motiv 3 mit Motiv 2 derselben Weise, unterscheiden sich jedoch voneinander in ihrem Intervallverhältnis. Sonst hat diese Weise mit keiner Weise der verschiedenen jüdischen Riten irgendwelche Ähnlichkeit. Die Klageliedweise der persischen Juden hat wohl Anklänge an die jemenische, aber nur an zwei Motive:

Persisches Klagelied:  [1]

Zu bemerken ist, daß auch in dieser Weise das so oft begegnete Schema von den drei Urmotiven vorhanden ist.

9. Jjobweise (Nr. 61, 66). Für Jjob haben alle orientalischen Juden eine Singweise und zwar vom dritten Kapitel ab, die ersten zwei Kapitel werden in der Prophetenweise vorgetragen. Die Jemeniten rezitieren auch das dritte Kapitel der Klagelieder in der Jjobweise (Nr. 61), ebenso rezitieren die persischen Juden das Kapitel der Klagelieder in der Jjobweise.

a) Tonstufen.

Die Jjobweise bewegt sich im Umfange einer Terz, welche der großen Terz der Normalstimmung nahekommt: . Die Sekunde *d*—*e* = 66,3 gleicht

590,7 657 744

[1] Vgl. 1612, 1674—1675 des Phonogramm-Archivs.

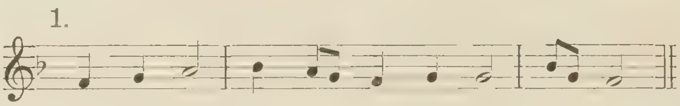
so ziemlich der Sekunde $d'—e' = 71{,}2$, die Sekunde $e—f = 84$ gleicht der Sekunde $e'—\sharp f' = 80$ der Normalstimmung. In der Sammlung berührt die Weise auch die Quarte *f*, die aber nicht von allen Sängern gebraucht wird, sie ist bloß als Verzierung zu betrachten. Grundton ist *d*. In der Sammlung ist diese Weise in den Noten *c*, *d*, *e*(*f*?) transkribiert.

b) Motive.

Die Jjobweise besteht aus drei Motiven, 1. einem zur Terz aufsteigenden, 2. einem auf der Sekunde ruhenden und 3. einem auf der Tonika schließenden Motiv, also wiederum Akut, Zirkumflex und Gravis:



Dieselbe Jjobweise haben auch die syrischen und sephardischen Juden:



[1]

Sie singen also auch die Quarte.

10. Mišnaweise (Nr. 4, 23, 35, 37, 92). In dieser Weise wird die Mišna und die talmudische Literatur »gelehrt«. Alle in den Gebeten aus Mišna und Talmud eingeschalteten Stücke sowohl als auch die »Hagada« für den Passaḥ werden in dieser Weise rezitiert. Auch Psalm 92 (Nr. 23 der Sammlung), der im Freitagabendgottesdienst gesagt wird, und Psalm 150 (Nr. 35 der Sammlung), welcher als Einleitung zum Abendgottesdienst am ersten Osterabend dient, werden in der Mišnaweise gesungen, allerdings feierlich rhythmisiert und melodiös. Die Ursache, warum gerade diese zwei Psalmen in der Mišnaweise gesungen werden, wird wohl die sein, daß Psalm 92 unmittelbar auf einen Mišnaabschnitt (Sabbat II)[2] folgt und deshalb auch der Psalm in dessen Weise gesungen wird, aus dem oben bereits angeführten Grund der »Meʿinjana«[3], und am ersten Osterabend soll in dem Psalm 150 als Einleitung zum Feste der Hauptakt angekündigt werden, nämlich die »Hagada«; dieses geschieht, indem der genannte Psalm in der Weise der Hagada, also der Mišnaweise gesungen wird.

Diese Weise erwähnt auch der Kommentator des Gebetbuches (vgl. oben Kapitel Poesie a) mit der Verordnung: »Die Abschnitte der Räucherwerke sollen in der Mišnaweise gesagt werden«[4]. Die Gesetze, bei deren Studium, zu singen, ist eine uralte Eigentümlichkeit des Orients. Bekanntlich war auch die Mišna wie die Bibel mit Singakzenten (Neumen) versehen, und eine talmudische Verordnung lautet, daß die Mišna singend vorgetragen werden muß[5]. Bis auf den heutigen Tag besitzen alle Juden eine Singweise für das Talmudstudium[6].

---

[1] Vgl. Phonogramm-Archiv Nr. 1938[b] und 2119[b].

[2] Dieser Abschnitt enthält Gesetze und Verordnungen für Sabbat.

[3] Vgl. in 1. Pentateuchweise.

[4] Tiklâl I, 77[a].

[5] Beraḫot 52[a]; vgl. auch Ackermann, in Winter und Wünsche, »Die jüdische Literatur«, Band III, S. 488.

[6] Vgl. über diese Singweise der Aschkenasim Friedman, »Der synagogale Gesang«.

a) Tonstufen.

Die Mišnaweise bewegt sich auf drei Tönen:

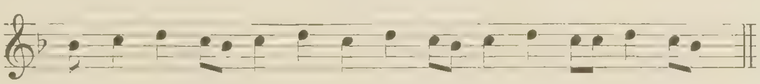


539,5 584 679

Während die Sekunde ×*c*—*d* bloß 44,5 Schwingungen hat, ist die Sekunde *d*—×*e* um 23,8 Schwingungen größer als *d'*—*e'* der Normalstimmung. Grundton ist der erste Ton. In der Sammlung sind die Stücke in verschiedenen Tonarten gegeben, da auch die Sänger bald hoch, bald tief singen.

b) Motive.

Die Nr. 4, 37 und 92 sind Rezitative, die eher gesprochenen Charakter haben. Anders verhält es sich mit Nr. 23 und 35, denn durch die rhythmische Gliederung entsteht ein motivisches Gefüge, das folgendermaßen lautet:



usw.

Die Eigenart dieser Rhythmik wird weiter unten näher behandelt werden.

11. Tefillaweise (Nr. 12, 13, 14, 24, 25, 26, 29, 30, 32, 33, 36, 44, 45, 46, 127). Die bis jetzt erläuterten Weisen sind, abgesehen von der Mišnaweise, eigentlich Bibelweisen, welche auf die Gebete mitunter übertragen worden sind. Anders aber verhält es sich mit den anderen Weisen, deren Wurzel man in der Bibel bzw. in ihren Weisen bloß vermuten kann, worüber aber Positives sich nicht bestimmen läßt.

Betrachten wir die Tefillaweise. Am allerdeutlichsten tritt sie uns in der »Qĕduša« (Nr. 13) und in dem Priestersegen (Nr. 14) entgegen, welche Stücke auch von der ganzen Gemeinde unisono gesungen werden. Ebenso wird »Hallêl«[1] (Nr. 32—33), »Hošaʿanot«[2] (Nr. 44—46), die Benediktionen für den Abendgottesdienst, für die Trauung (Nr. 127), für die Beschneidungsfeier, für das Anzünden der Ḥanukkalichter u. a. in der Tefillaweise gesungen. Nun sind gerade die aufgezählten Gebete die ältesten, nach der Tradition von Ezra und der großen Synode verfaßt, und waren jedenfalls in der letzten Zeit des zweiten Tempels bereits populär[3].

In der Tefillaweise beten die Jemeniten, außer den erwähnten, die achtzehn Benediktionen dreimal täglich das ganze Jahr hindurch, mit Ausnahme der zwei Neujahrstage und des Versöhnungstages.

---

[1] Aus den Psalmen 113—118 bestehende, für die Festtage bestimmte Hymne.

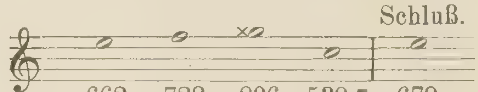
[2] Ursprünglich aus dem Psalmvers CXVIII, 25 bestehende Hymne, welche das Volk am Laubhüttenfest zu singen pflegte, während es um den Altar tanzte (vgl. Mišna, Tract. Sukkot, Kapitel IV), später durch Poesien erweitert und ausgeschmückt, indem der genannte Vers als Refrain beibehalten wurde.

[3] Auch für Poesien späteren Datums wurde die Tefillaweise verwendet, so für »Qaddiš« und die Hymnen »Jigdal« und »Adôn ʿolam« u. a. (vgl. Nr. 34, 30, 31, 36). Die Nummern 30 und 31 sind sogar rhythmisiert, wahrscheinlich neue Schöpfungen auf traditioneller Weise basierend; denn, wie oben erwähnt, lassen die Jemeniten keine fremden Melodien oder Weisen in den synagogalen Gesang aufnehmen. Einem hiesigen jemenischen Vorbeter, dem alle seine Söhne jung gestorben waren, wurde vom jemenischen Rabbinate dies als göttliche Strafe erklärt, weil dieser Vorbeter sich erlaubt hatte, durch sephardische Gesänge den jemenischen Synagogengesang zu reformieren. — Derselbe ist deswegen zum größten Fanatiker des jemenischen Gesanges geworden.

a) Tonstufen.

Von der Tefillaweise befinden sich im Phonogramm-Archiv 3 Aufnahmen, Nr. 1167 gleich Nr. 25 der Sammlung von Rafoel Alšech aus Sanaa, Nr. 1664 gleich Nr. 13 der Sammlung und Nr. 1665 gleich Nr. 14 der Sammlung. Letztere wurden von drei Jemeniten aus verschiedenen Gegenden Jemens hineingesungen. Nr. 1167 weist folgendes Tonsystem auf·

Schluß.



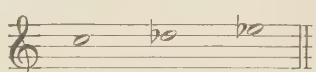
662 728 806 539,7 679

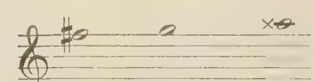
e' *♯f'* *♯g'* *♯c'*

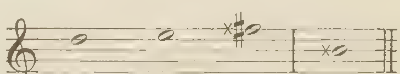
europäisch: 651,8 731,6 821,2 548.

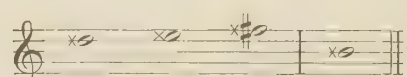
Diesem Tonsystem stellen wir dasselbe nach europäischer Normalstimmung gegenüber. Demnach ist die Sekunde *e—f* größer als ein Halbton, *f—g* dagegen kleiner denn ein Ganzton, die Terz *c—e* kleiner als eine große Terz. Gegen Schluß der Platte ist der Schlußton *e* höher als am Anfange. Dieselbe Tefillaweise haben auch die babylonischen, syrischen und sephardischen Juden und zwar für die hohen Feiertage. Während diese Weise im jemenitischen Gesange den Umfang einer Quinte aufweist, ist ihre Skala bei den genannten Juden viel umfangreicher, und zwar eine ganze Oktave. Auch im arabischen Gesange ist diese Weise sehr verbreitet unter dem Namen »Siga« bzw. »Iraq«[1].

Hinsichtlich ihrer Tonstufen ist in dieser gemeinschaftlichen Weise bei den verschiedenen Gemeinden mitunter ein merklicher Unterschied. So ergab die Messung der Stufen dieser Weise bei den Babyloniern, nach Platte Nr. 1604, folgendes System:

Babylonisch: 
529,7 566 607

Syrische Juden, nach Platte Nr. 1606: 
737,5 773 894

Sephardim, nach Platte Nr. 1672: 
584 667 753 500

Das Stück in Platte Nr. 1252, vom Instrumente ʿUd gespielt, ist in der Maqame Siga, die angeführten Töne lauten da folgend: 
590,7 671 748 500

Merkwürdig ist, daß die Skala der sephardischen Weise mit der der Maqam Siga übereinstimmt, dagegen differiert die syrische Weise von Maqame Siga ziemlich stark, obwohl der Sänger der syrischen Weise Nr. 1606 dieselbe Person war, die das ʿUd in Nr. 1252 gespielt hat. Die Terz vom ersten zum dritten Ton ist bei den Babyloniern besonders klein, bei den anderen sind sie sich annähernd gleich.

Grundton ist in dieser Weise der erste Ton, nach der oben gebrachten Skala also »*e*«. In der Sammlung sind die Nr. 12—14, 25, 26, 29, 32, 33, 36 und 127 in der Skala *d*, *es*, *f*, *g* und *be*, die Nr. 24, 30, 31, 44—46 in der Skala -*h* + *c*, *d*, -*e* und *g* geschrieben[2]. Demnach hat die Tefillaweise eine Skala, die ähnlich der phrygischen

[1] Vgl. Musiqa-esch-scharqi S. 44—45, Kairo 1899; die Maqamen der arabischen Musik.

[2] In der Sammlung ist auch mehrfach der vierte Ton vorhanden, in den Aufnahmen aber nicht.

Tonleiter der Kirche ist. Diese Skala ist auch in dem Gesange der syrischen Kirche in Edessa und Mesopotamien vorhanden, wie aus der Sammlung von Dom Parisot[1] zu ersehen ist.

b) Motive.

Die Tefillaweise hat vier Motive:



Motiv 3a ist Vorbereitung zum Schluß, Motiv 4 bildet den Schluß, 3b kommt als Schlußvorbereitung nur in Nr. 13 vor. Wir haben gesehen, daß die jemenitische Skala der Tefillaweise dieselbe ist wie die der Tefillaweise der anderen orientalischen Juden, sowohl als die der Maqame Siga und eines Teiles des syrischen Kirchengesanges. Das tritt noch mehr zutage, wenn wir deren Motive miteinander vergleichen.

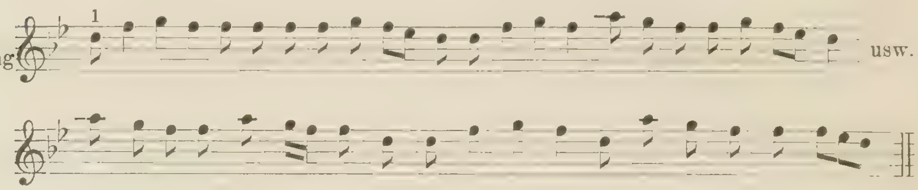
Noten-Tafel II.



[1] Vgl. Parisot, a. a. O., Nr. 164—197, 210—214.
[2] Vgl. Nr. 12 der Sammlung.
[3] Phonogramm-Archiv Nr. 1604.
[4] Phonogramm-Archiv Nr. 1606.
[5] Phonogramm-Archiv Nr. 1605.
[6] Vgl. Baer Baal Tefilla Nr. 52—89.



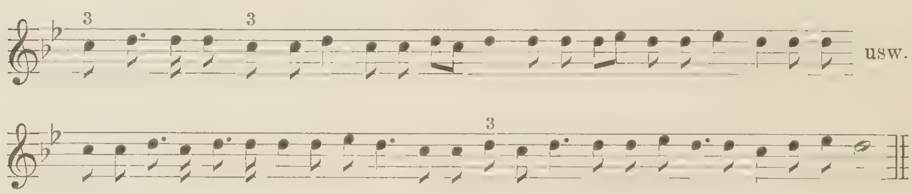
syrischer Kirchengesang[1]



arabischer Gesang der Maqam Siga[2]



marokkanisch[3]



Anmerkung. Der Vereinfachung halber habe ich die Riten in eine Tonart transkribiert.

Aus dieser Tabelle geht hervor, daß diese Weise nicht nur im asiatischen Orient populär ist, sondern auch in Marokko und sogar bei den deutschen Juden[4], welche letztere diese Weise für Werktagsgebete benutzen. Wenn man in Betracht zieht, daß auch im katholischen Kirchengesange die Skala dieser Weise vorhanden ist, so scheint es, daß diese Weise eine uralte sein muß.

12. Seliḥaweise a) (Nr. 38, 47, 48, 49, 50, 51, 67, 70, 72, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 85, 87, 91, 99, 100, 111). Wie der Name dieser Weise bezeugt, ist sie eigens für Seliḥôt, d. h. Sühn- und Bußgebete bestimmt. Die Seliḥôt sind in einer späteren Periode entstanden[5]. Bibelverse werden in dieser Weise, mit Ausnahme von Nr. 50 und 51, gar nicht rezitiert.

a) Tonstufen.

Eine Probe für die Seliḥaweise a) ist im Phonogramm-Archiv Nr. 1169 a) gegeben, welche der Nr. 111 der Sammlung gleicht, und weist folgende Tonstufen auf:

---

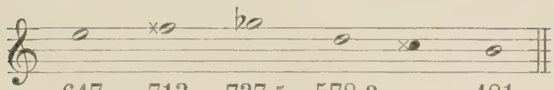
[1] Parisot, Rapport usw. Nr. 172.

[2] Phonogramm-Archiv Nr. 1252.

[3] Prov. Nr. 7.

[4] Bei den deutschen Juden haben die Tonstufen den europäischen Charakter angenommen. Denn während, wie wir nachgewiesen haben, die Tonstufen der Orientalen von denen der europäischen Normalstimmung stark abweichen, sind die Tonstufen der deutschen Juden mit den europäischen identisch. Dieses ist lediglich (nur) auf Assimilation zurückzuführen, denn die polnischen Juden weichen in ihren Tonstufen von den europäischen vielfach ab. Auf dieses Thema werden wir noch an anderer Stelle ausführlich eingehen.

[5] In der sogenannten Paitanischen Periode, die etwa um das 10. Jahrhundert einsetzt und bis zum 17. Jahrhundert herunterreicht.



647 713 737,5 578,3 481

e', *d'* und h^0 stimmt so ziemlich mit der Normalstimmung überein. Die Terz *e*—♭*g* ist bloß um zehn Schwingungen größer als die große Sekunde *e'*—♯*f* 651,8 731,6. Dazwischen steht die Sekunde ×*f*—♭*g* = 24,5 Schwingungen, also etwas mehr als dem Viertelton ×*f'*—♭*g'* = 20,6 der Normalstimmung.

c kommt in der Platte nicht vor. Grundton ist *e*. In der Sammlung ist das phonographische Stück (Nr. 111) in der Skala *e*, ♯*f*, *g* und *d*, ♯*c*, *h* aufgezeichnet. Sonst stehen die Nrn. dieser Weise in verschiedenen Skalen (gewöhnlich in *a*, *c* und *e*). Diese Weise bewegt sich eine Terz über und eine Quarte unter dem Grundton, also in einem Sextenumfange.

Seliḥaweise b) (Nr. 39, 65, 74, 84, 86, 88, 89, 93). Eine Abart von Seliḥaweise a) unterscheidet sich von Weise a) in den Motiven (weiter unten). Diese Weise wird »Nigun Nĕḥama«, »tröstende Weise« genannt. In der Weise a) werden diejenigen Gebete der Seliḥôt gesungen, die das Erbarmen Gottes erwecken sollen, die Schlußgebete aber, die beruhigenden und tröstenden Inhalts sind, werden in Weise b) gesungen.

b) Motive.

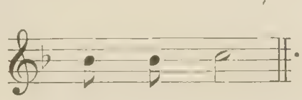
Die Seliḥaweise a) hat folgende drei Motive:



Motiv 1 gibt den Anfang und steigt zur Terz bzw. zur Sekunde auf, Motiv 2 bereitet den Schluß vor und sinkt zur Quart unterhalb der Tonika, und Motiv 3 ist Schlußmotiv.

Diese Weise hat große Ähnlichkeit mit der Prophetenweise (vgl. 3 oben). Obwohl das Intervallverhältnis nicht übereinstimmt[1], ist Motiv 1 und 3 der Prophetenweise im wesentlichen mit Motiv 1 und 3 der Seliḥaweise ähnlich. Auch Motiv 2 mit seinem absteigenden Charakter ist in der Prophetenweise wie in der Seliḥaweise zu finden. Vielleicht ist die letztere eine weitere Entwickelung aus der Prophetenweise.

Seliḥaweise b) hat ebenfalls die drei Motive der Weise a). In ihr wird das Schlußmotiv 3 nur bei Schluß eines Stückes verwendet, innerhalb des Stückes aber, bei Versschluß, wird anstatt des Schlußmotives ein anderes, kurzes Motiv gebraucht:



13. Hohefeiertagsweise a) (Nr. 105—107, 108, 110, 112, 118, 119).
Hohefeiertagsweise b) (Nr. 54, 101—105, 109, 114—117, 120—122).

Diese speziell für die Gebete der hohen Feiertage bestimmte Weise bildet eine Ausnahme im Synagogengesange der Jemeniten. Denn, wie bereits erwähnt, sind ihre Weisen »durchgehend«, d. h. fürs ganze Jahr. Die drei hohen Feiertage aber sind durch eine eigene Weise besonders gefeiert worden. Nur die Seliḥaweise und die Pentateuchweise sind an diesen Tagen daneben zulässig.

---

[1] Die Schwingungszahlen der Töne *d* und *e* gleichen einander in beiden Motiven ganz.

a) Tonstufen.

In der Platte Nr. 1168 sind zwei Beispiele für die beiden Abarten der Hohefeiertagsweise aufgenommen und zwar Beispiel b) für Weise a) und Beispiel a) für Weise b). Beispiel a hat folgendes Tonsystem:



548 596 679 696 500 521,4 447 421

und gleicht der Nr. 104 der Sammlung. Grundton ist ♯*c*. Die Terz (×*e* bzw. ♯*e*) tritt bald kleiner bald größer auf. Im ersten Falle ist sie größer als die kleine Terz ♯*e′*—*e′*, im zweiten Falle ist sie größer als die große Terz ♯*c′*—♯*e′*. Auch diese Weise schreitet zur Quarte abwärts. Die Septime (*h*) tritt ebenfalls bald kleiner, bald größer auf. Steigt die Melodie abwärts, so ist die Septime klein, jedoch um 11,8 Schwingungen höher als die Normalstimmung, steigt aber die Septime aufwärts zur Tonika, so wird die Septime höher, also Leitton. Im letzteren Falle ist die kleine Sekunde ♯*h*—♯*c* der Normalstimmung ziemlich gleich, und zwar 548—517,3 gegenüber von 548—521,4 europäisch ♯*c′*—♯*h°*, jemenitisch ♯*c*—♯*h*.

Diese Weise habe ich nochmals phonographiert und zwar von einem neuen Ankömmling aus Ṣanaʿa. Die Messung gab das folgende System:



561 603 679 517,7 ? 400,5

welches demjenigen der Platte Nr. 1168 ziemlich gleichkommt, bloß daß die Terz und Septime nicht zweiartig vorkommen.

Beispiel b) gleicht Nr. 105 der Sammlung und dient als Beispiel für Weise a). Es hat das Tonsystem:



548 596 696 500 521,4 447 421

Es unterscheidet sich vom System der Weise b) dadurch, daß die Terz immer groß auftritt, und daß die Septime nur selten klein ist. Demnach hat diese Weise einen ausgesprochenen Durcharakter.

Die Durskala ist auch sonst im Orient verbreitet und zwar in den Maqamen, Ağam, Sosgar, Garka, jedoch nur bei den Arabern, in ihrem profanen Gesange[1].

b) Motive.

Beide Arten der Hohefeiertagsweise haben dieselben Motive:

Weise b) 1. 2. 3. 4. 5.



Weise b) und Weise a) unterscheiden sich nur dadurch, daß in Weise b) die Terz und Septime bald groß, bald klein vorkommen, in Weise a) dagegen immer groß.

---

[1] Vgl. darüber die genannten Werke von El-Chulay usw.; nach Parisot kommt diese Skala auch im syrischen Kirchengesang vor. Vgl. Nr. 198—207.

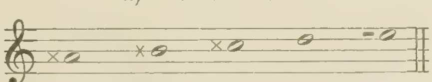
Gewöhnlich besteht ein Motivgefüge aus Motiv 1 und 4, oder aus 1, 2 und 4. Motiv 5 kommt am Schluß eines ganzen Stückes, Motiv 3 als Vorbereitung zum Schluß vor. Die Hohefeiertagsweise ist motivisch mit der Seliḥaweise eng verwandt, andrerseits erinnert sie lebhaft an die Hohefeiertagsweise der polnischen Juden, welche folgendermaßen lautet:



Sonst ist von den sogenannten traditionellen Gesängen der Aschkenasim im jemenischen Synagogengesange keine Spur; die Träger dieser »heiligen Melodien« (scarbowe[2]), die Texte von »ʿOlenu«, »Wehakohanim«, »Qaddiš«, »Kolnidrê« werden ohne besondere Betonung und Feierlichkeit rezitiert.

14. Taʿanitweise (Nr. 71, 73, 81, 83, 90, 98). Diese Weise wird für die »Pizmonim«[3] der Seliḥot verwendet. Da der Pizmon streng metrisch gebaut ist, so hat dieses auch auf die Melodie insofern gewirkt, als sie mitunter einen festen Takt aufweist, wie z. B. Nr. 73[4]. Ihr Name »Taʿanit« = Fasten ist von den Fasttagen, an denen die Seliḥot und die darin enthaltenen Pizmonim gebetet werden, abgeleitet worden.

a) Tonstufen.



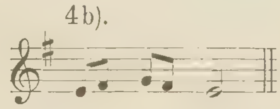
451 506 539,7 575,5 637,2

Grundton ist bald der erste, bald der vierte Ton. In der Sammlung sind die Stücke in *e*, *fis*, *g*, *a*, *h*, *c* geschrieben, Nr. 73 jedoch in *f*, *g*, *as*, *be*, *c*.

b) Motive.

Die Taʿanitweise hat vier Motive:





Im Motiv 1 und 2 wird das Stück rezitiert, Motiv 3 ist die Vorbereitung zum Schluß, Motiv 4 bildet den Schluß. Motiv 4a) gleicht dem Schlußmotiv der Seliḥaweise und Hohefeiertagsweise.

15. Azharotweise. (Nr. 41, 42, 53, 55, 56, 113, 123.)

Diese Weise hat ihren Namen von dem Azharot-, einem Loblied, welches am Wochenfeste in dieser Weise rezitiert wird (vgl. Nr. 42). Ebenso werden am Thorafeste einige

[1] Vgl. Baer ibid Nr. 1115—1116 P. W.; Deutsch, Vorbeterschule Nr. 311—314.

[2] Das lateinische Wort sacra slavisiert.

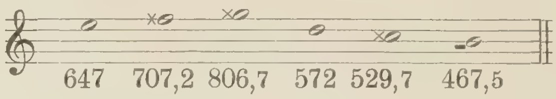
[3] Pizmon ist eine Poesiegattung, welche eine strenge metrische Gliederung hat und in einer rhythmischen Melodie gesungen wird.

[4] Auch bei den anderen Juden haben die Pizmonim immer rhythmische Melodien.

Loblieder in dieser Weise gesungen (Nr. 53, 55). Ferner wird am Vorabend zum Versöhnungstage ein Gedicht von Abraham Ibn-Ezra (Nr. 113) und am Versöhnungstage das bekannte »Keter Malḫut« von Salomo Ibn Gabirol (Nr. 123) in dieser Weise vorgetragen.

a) Tonstufen.

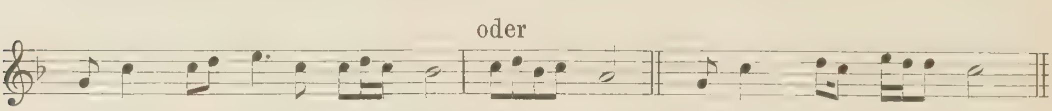
In Phon.-Arch. Nr. 1169b) ist ein Beispiel für die Azharotweise enthalten, welches Nr. 113 gleich ist. Ihre Tonstufen sind:



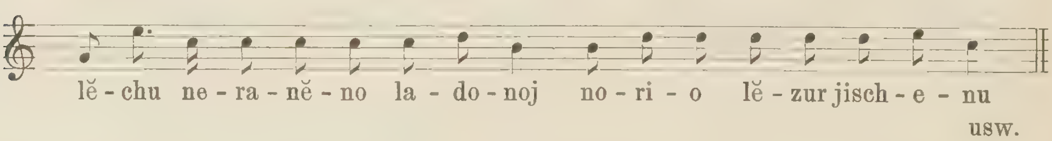
Die Terz *e*—×*g* ist um 20 Schwingungen kleiner als die große Terz *e*[1]—♯*g*[1], im allgemeinen macht diese Skala den Eindruck einer Durskala mit kleiner Septime. Grundton ist *e*, die Weise steigt zur Terz aufwärts und zur Quinte abwärts. In der Sammlung werden die Stücke dieser Weise bald in A. H. *Cis*, *G*, *Fis*, *E*, und bald in *C*, *D*, *Be*, A. S. geschrieben.

b) Motive.

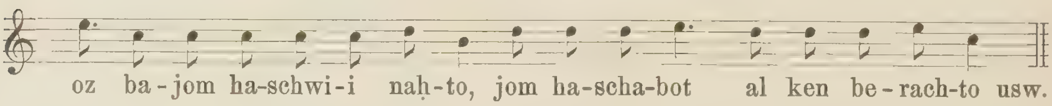
Die Azharotweise hat zwei Motive:



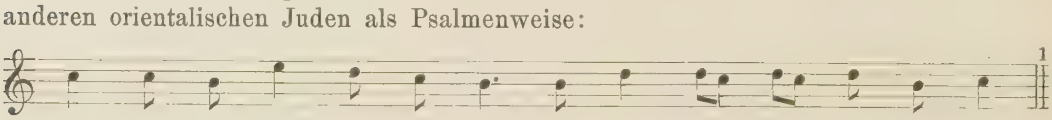
eine solche Rezitationsweise findet sich im Synagogengesange der Aschkenasim (speziell in Süddeutschland) für die Psalmen 95—99 und 29 am Feiertagabendgottesdienst:



Ebenso ist diese Weise bei den Aschkenasim und speziell bei den polnischen Juden für das bekannte Loblied »Schir Hajiḥud«, welches in vielen Gemeinden jeden Sabbat, gewöhnlich am Vorabend des Versöhnungstages, als Schlußhymne üblich.



Hier wurde die Septime als Leitton erhöht. Dieselbe Weise finden wir bei den anderen orientalischen Juden als Psalmenweise:



Auch die »Akdamotweise« der Aschkenasim hat Ähnlichkeit mit der Azharotweise der Jemeniten und zwar hauptsächlich das erste Motiv, während das zweite Motiv zur Quinte absteigt.



[1] Vgl. Phonogramm-Archiv Nr. 1937[a].

Aus den gemachten Untersuchungen geht hervor:

I. daß das Tonstufensystem des jemenischen Synagogengesanges weder mit demjenigen der europäischen Musik, noch mit dem der orientalischen Musik, wie dasselbe von Parisot, Meshaqa und El-Chulay dargestellt worden ist, übereinstimmt. Ferner:

II. daß die Skalen der Weisen aus zwei, drei, vier, fünf und sechs Tönen bestehen und zwar:

zweitönige Skala:	Esterweise[1];
dreitönige »	Liedweise des Pentateuch, Ijobweise, Mišnaweise;
viertönige »	Prophetenweise, Psalmenweise, Hoheliedweise, Klageliedweise;
fünftönige »	Tefillaweise.
sechstönige »	Pentateuchweise, Zemirotweise, Seliḥaweise, Hohefeiertagsweise, Taʿanitweise, Azharotweise.

III. Für die Pentateuchweise, Zemirotweise, Prophetenweise, Klageliedweise, Ijobweise, Tefillaweise, Seliḥaweise, Hohefeiertagsweise, Taʿanitweise und Azharotweise finden sich analoge Weisen auch im synagogalen Gesange der anderen Juden bzw. im traditionellen Gesange anderer Kulten, für die Estherweise, Liedweise des Pentateuch, Hoheliedweise, Mišnaweise und Psalmenweise fanden wir keine ähnlichen Weisen.

IV. Die Weisen bestehen im wesentlichen aus zwei, drei und vier Motiven.

B. Der außersynagogale Gesang.

Wenn es sich im synagogalen Gesange nur um Weisen handelt, Rezitationen ohne feste Melodie und Form, ist im außersynagogalen Gesange eine höhere musikalische Entwickelung wahrzunehmen, denn diese Gesänge haben zum größten Teil Rhythmus und Form.

Zwar sind die Gesänge der alten Poesien, wie Halêlot oder ein Teil der Nešid- und Sabbatpoesien bloße Rezitationen, aber diese sind teilweise dem synagogalen Gesange entnommen (wie Halêlot), teils entbehren sie, weil sie ohne Tanz gesungen werden, der rhythmischen Treibkraft (vgl. Nr. 129, 132, 138, 139 und 140). Alle anderen Gesänge, welche mit Tanz und Paukenschlag begleitet werden, mußten naturgemäß einen festen Rhythmus erhalten, wodurch sie vom Charakter des synagogalen Gesanges entfernt und dem profanen Gesange der Araber angenähert wurden.

Hierin unterscheidet sich der außersynagogale Gesang der Stadtbewohner von demjenigen der Dorfbewohner. Die Stadtbewohner und hauptsächlich die Juden in der Hauptstadt Ṣanaʿa kennen keine arabischen Lieder[2], was eigentlich befremdend sein mag. Bedenkt man aber ihre sozialen Verhältnisse in Jemen: daß sie noch bis auf den heutigen Tag in ihren Ghettos, streng abgeschlossen von der arabischen Bevölkerung, außerhalb der Stadt leben müssen; daß sie sich in ein arabisches Kaffê nicht hineinwagen dürfen, wo vorwiegend Gesänge aufgeführt werden; das, last non least, ein altes rabbinisches Verbot vom Oberrabbinate Jemens den Juden verbietet, arabische Lieder der Mohammedaner zu singen — so wird man begreifen, warum die Gesänge der Araber ihnen so ganz unbekannt blieben.

---

[1] Vgl. über diese Weise oben 7.

[2] D. h. die Lieder der mohammedanischen Bevölkerung, denn Lieder in arabischer Sprache besitzen auch die Jemeniten selbst.

Aus der Erzählung des Kommentators der Lieder (s. oben, Kap. 2b unter 4.), wie er sich in eine arabische Gesellschaft hineingeschlichen habe, um die Formen der arabischen Poesie und Musik zu studieren, sieht man, wie fremd den dortigen Juden die Muse ihrer arabischen Mitbevölkerung ist.

Allerdings war es nicht immer so, denn in ruhigen Zeiten, wo die arabische finstere Feindseligkeit etwas nachließ, näherten sich auch die Juden Jemens ihren Nachbarn, lernten bei dieser Gelegenheit ihre Sitten und ihre geistigen Formen, wie dies aus vielen Gedichten zu ersehen ist[1]. Da aber diese Freundschaft sehr selten vorkam und gewöhnlich von kurzer Dauer war, so konnte es sich nur um einen leichten Einfluß handeln, im großen und ganzen blieben die Juden der Hauptstadt Jemens sich selbst überlassen, und somit ist auch der außerynagogale Gesang der Stadtbewohner zum größten Teil als eigene Produktion zu betrachten. Jedenfalls ist er von dem Gesange der jemenischen Araber, von welchem wir später einige Beispiele bringen werden[2], sowohl als auch von dem arabischen Gesange, wie er in Ägypten, Syrien und der Türkei bekannt ist, grundverschieden.

Die Juden in den Dörfern aber wohnen mit den Arabern eng zusammen, folglich finden wir ihren außersynagogalen Gesang vom arabischen Gesang stark beeinflußt. Sogar ganze Melodien wurden herübergenommen. Daher werden von den Ṣanaʿaer Juden alle Melodien, welche zweifelhafter, nichtjüdischer Herkunft sind, »Dorfmelodien« genannt. Zu dieser Kategorie gehören auch die Melodien der Adener Juden. In der Tat heben sich die Gesänge der Ṣanaʿaer Juden in ihrem Inhalte und ihrer Form von dem sogenannten Dorfgesange stark ab.

Ebenso wie in der Poesie, so auch in dem Gesange unterscheidet man die Gattungen: 1. Halêlot, 2. Zäfät, 3. Ḥiddujot, 4. Nĕšid, 5. Širot und 6. Širot für Sabbat.

Der außersynagogale Gesang der Jemeniten ist, abgesehen von Halêlot, durchweg Wechselgesang, welcher auf folgende Weise ausgeführt wird: Der Sängerchor wird in zwei Halbchöre geteilt. Im ersten Halbchor singt der Obersänger mit, welcher gleichzeitig Dirigent ist. Der Chor muß mindestens aus vier Sängern bestehen, damit nach der Teilung die Stimmen doppelt besetzt seien. Der Partner des Obersängers wird »Kollege« oder zweiter Sänger genannt, die andern zwei dritter und vierter Sänger.

Die erste Strophe eines jeden Liedes singt der erste Sänger solo, um die Sänger an die Melodie zu erinnern. Die erste Halbzeile oder auch den ganzen Vers singt der erste Sänger mit seinem Kollegen, dem zweiten Sänger, worauf die Sänger 3 und 4 antworten. Ist eine Melodie mit einer Coda quaši, d. h. einem beim Schluß eines Verses oder Liedes angebrachten Anhängsel versehen, die entweder auf der letzten Silbe des letzten Wortes oder auf »ah« gesungen wird, so beteiligen sich an letzterer beide Halbchöre, diese Stellen sind in der Sammlung mit »tutti« bezeichnet.

Das Publikum, die anwesenden Gäste, beteiligen sich nicht nur mit ihrem Gehörorgan, sondern wirken aktiv mit, indem sie, bei Mangel an Schlaginstrumenten, wie z. B. »duf« oder »darbaka«, oder an Sabbaten, — wo das Instrumentenspiel verboten ist, — durch Händeklatschen die Markierung des Rhythmus ersetzen.

Der Tanz darf beim Gesang niemals fehlen, hauptsächlich beim Gesange der Širot. Ein Tänzerpaar, manchmal zwei Paare, selbstverständlich nur Männer, führen den Tanz aus, welcher den bekannten orientalischen Charakter trägt. Anfangs geht es in einem Adagiotempo, je mehr aber die Begeisterung steigt, desto schneller wird das Tempo, bis es schließlich zu einem wirbelnden Prestissimo wird. Es gibt unter den Jemeniten

---

[1] Vgl. Bacher, »Die hebräische und arabische Poesie der Juden Jemens«, S. 40 ff.

[2] Jemenische Gesänge sind letztens von mir phonographiert worden. Nr. 2046, 2056—2057.

sehr geschickte Tänzer, und ihre Bewegungen sind leicht und graziös. Alte, gebrochene Greise tanzen mit einer staunenswerten Geschwindigkeit. Frauen sind vom Tanze ausgeschlossen; die Festlichkeiten spielen sich nur im Kreise der Männer ab. Die Frauen dürfen nur beim Zäfät teilnehmen, und zwar mit Paukenschlagen oder mit dem bekannten orientalischen Triller der Frauen, welcher einem Gejohle ähnlich klingt[1].

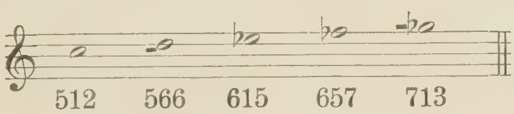
Im Gesange wird jede Strophe wiederholt. Dem ersten Sänger steht es frei »umzukehren«, d. h. nachdem die Hauptmelodie des Gedichtes zur Genüge, mehrere Strophen hindurch wiederholt worden ist, setzt der erste Sänger mit einer anderen beliebigen Melodie ein, um Abwechselung in den Gesang hineinzubringen[2]. Dieses Verfahren nennt man »Umkehrung«. Geschickte Sänger machen mehrere Umkehrungen und passen für jede Strophe eine andere Melodie an. Die Kunst der Umkehrung ist bei den jemenitischen Säugern das Höchste in der Musik.

---

1. Halêlôt. Wie bereits erwähnt, sind die Halêlôt alt und ihre Weise die der Azharot. Auch in der Synagoge werden Halêlôt gesungen (vgl. oben A). In der Sammlung ist Nr. 143 ein Beispiel hierfür. Halêlôt werden von allen Anwesenden unisono gesungen, ohne bestimmten Takt.

2. Zäfät. In der Sammlung mit zwei Nummern vertreten (144 und 145), nach welchen Melodien alle Zäfätlieder gesungen werden. Sie sind im strengen Takte gehalten, weil Paukenschlag sie begleitet. Nr. 144 hat zwei Melodien, a) in $^2/_4$-Takt besteht aus zwei Perioden, die gleichmäßig fünf Takte und einen Takt Pause haben. Mel. b) in $^3/_8$ hat bloß 4 Takte und einen Takt Pause in jeder Periode, sie besteht aus zwei Teilen und vier Perioden, deren letzte Periode eine Koda hat. Eigentlich ist Mel. b) der Nr. 144 eine Variation der Melodien a) der Nr. 145, indem in den letzteren der Takt $^4/_8$, in den ersteren aber $^3/_8$ ist. Die Melodie 145a) ist dieselbe wie Nr. 57, wohl die einzige Melodie, die aus dem profanen Gesange in die Synagoge herübergenommen wurde.

Die Tonmessung einer Aufnahme dieser Melodie gab folgendes Resultat:



Der Sänger dieser Aufnahme ist ein anderer als derjenige der Nr. 145a) in der Sammlung. Demnach hat das System eine kleine Terz und verminderte Quarte und Quinte. Grundton ist hier »*d*«. In der Aufnahme fallen die Pausen weg, in der Sammlung aber hat diese Melodie in jeder Periode vier Takte und einen Takt Pause, ebenso Mel. b), welche auch eine Koda hat. In Nr. 145 ist auch die sogenannte »Schlußmelodie«, welche am Schlusse eines jeden Zäfät-, Ḥiddujot- und Širaliedes gesungen wird, angegeben.

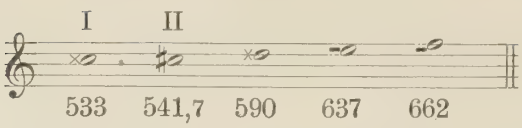
Für die Melodie a) der Nr. 145 besitzt noch das Phonogramm-Archiv eine Aufnahme in Platte Nr. 1952, welche von drei Sängern im Chor gesungen wurde. Die Messung dieser Aufnahme ergab:

---

[1] Vgl. Dalman, »Palästinischer Diwan«, Melodien Nr. 18.

[2] Vgl. oben Kapitel II B die zitierte Stelle des Kommentators der Poesien.

[3] Die Ordnung in der Sammlung ist eine andere.



Diese Aufnahme enthält also nur einen Quartenumfang, abgesehen davon hat die Melodie einige Variationen, sie lautet:



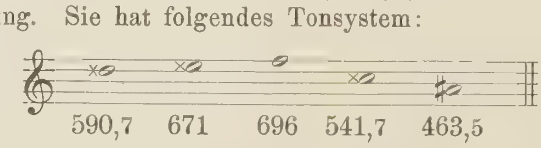
»*c*« tritt als Leitton zu »*d*« etwas erhöht auf (*c* II). Der fünfte Takt ist hier ausgefüllt, während er in Nr. 145 Pause ist. In der Taktart gleicht diese Weise derjenigen der Nr. 141 b). Diese Melodie scheint allgemein bekannt zu sein, da die Sänger der Aufnahme 1952 aus einer ganz anderen Gegend sind[1].

3. Ḥiddujot. Auch diese Gattung ist mit zwei Nummern angegeben (141 und 142). 141 ist, wie bereits oben erörtert, eine Zusammensetzung von 144 und 145, 142 hat die zwei Taktarten $^3/_4$ und $^2/_4$. Eine fünftaktige Periode bildet die Hauptmelodie. Zum Schluß ist eine Coda im $^3/_4$-Takte, aus zwei Perioden bestehend, angehängt. Alle Ḥiddujot werden nach diesen zwei Piecen gesungen.

4. Nĕšid. Nach den Zäfāt- und Ḥiddujotliedern beginnt erst das eigentliche Festkonzert und zwar mit Nĕšid.

Mit Melodie 146 wird am Sabbatausgang begonnen. a) ist eine achttaktige Periode im $^2/_4$-Takt, Melodie b) besteht aus sechs Takten und bewegt sich in $^3/_4 + ^2/_4$ abwechselnd. Melodie c) hat ein Motiv von zwei Takten in $^4/_4$ mit einer Koda. — Nr. 147, welche ebenfalls am Sabbatausgang gesungen wird, hat eine Hauptmelodie, welche dreimal wiederholt wird, und eine Schlußmelodie für den vierten Vers der Strophe. — In Nr. 148 wiederholt der erste Sänger die erste Strophe zweimal, und zwar ist die Wiederholung eine Variation der Hauptmelodie auf der Sekunde. Nach der Melodie 148 werden alle mit »Adon olam« beginnenden Gedichte gesungen. — Nr. 149 hat zwei Teile, eine siebentaktige und eine sechstaktige Periode. Dasselbe Gedicht hat in 150 eine andere Melodie, welche von dem bedeutendsten jüdischen Sänger Jemens, Ahrôn Lewi in Ṣanaʿa, komponiert sein soll. — Nr. 154 ist rezitierenden Charakters und ähnelt der Melodie 139, ebenso scheint auch 148 aus dieser Weise hervorgegangen zu sein. Bei 154 ist auch die obligatorische Schlußmelodie aller Nĕšidlieder angegeben. — Aus demselben Stoffe ist auch 155, die gleichzeitig typisch ist, da alle mit »Ani haddal« und »Mij nišqani« beginnenden Gedichte in der Weise der Nr. 155 gesungen werden. Auch Nr. 156 wird, wie 145, beim Haarfrisieren gesungen. — Nr. 157 hat ein viertaktiges Motiv, welches immer wiederholt wird.

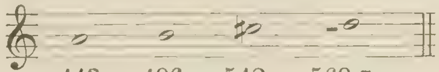
Platte Nr. 1949 enthält ein Lied »Šĕḇâḥ 'ejl ḥâj«, dessen Melodie dieselbe ist wie Nr. 154 der Sammlung. Sie hat folgendes Tonsystem:



Das Tonsystem sowohl als auch die Motivfolge der Weise gleicht derjenigen der Seliḥaweise. Es ist daher anzunehmen, daß dieselbe, wie auch alle ihr ähnlichen Stücke,

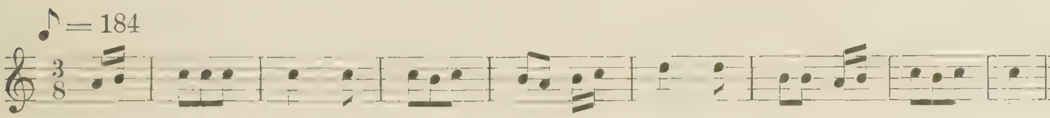
[1] Der Text dieser Melodie »Kĕfelaḥ harimôn« ist nicht jemenischen Ursprungs und war schon im 16. Jahrhundert in Syrien bekannt, da Israel Naǧara die Melodie dieses Gedichtes für seine Dichtungen verwendet, mit dem Vermerk: »laḥan kĕfelaḥ harimôn«. Vgl. Zĕmirôt Israel, Venedig 1599—1600 ff., S. 96a.

wie Nr. 139 und sogar 129, aus der Seliḥaweise entstanden sind. — Nr. 159 a) wird zweimal wiederholt und besteht aus sieben Takten und einer Pause, Taktart ist $^2/_4 + ^3/_4$. Nr. 1662 des Phonogramm-Archivs enthält dieselbe Melodie, aber in $^3/_8$-Takt gehalten, ihr Tonsystem ist folgendes:



443 496 542 569,7

Die Melodie lautet folgendermaßen:



5. Širôt. Den weitaus größten Teil der außersynagogalen Gesänge bildet diese Gattung. Die Šira bildet in der Poesie wie in der Musik die höchste Kunstform, und namentlich die Širôt mit Taušiḥ. Širôt werden nach Něšid gesungen und zwar mit obligatem Tanz und Händeklatschen, und bilden den Glanzpunkt der Festlichkeit. Der Teil, welcher Taušiḥ genannt wird, hat in der Regel eine andere Melodie, die sich von der Melodie des Hauptteiles abhebt. Manchmal wird wohl die Melodie des Hauptteiles für den Taušiḥ verwendet, dann wird sie, dem veränderten Metrum des Taušiḥ gemäß, rhythmisch variiert. (Vgl. z. B. Nr. 180 der Sammlung.) Der Schluß wird bald mit der Melodie des Hauptteiles, bald in einer eigenen Melodie gesungen.

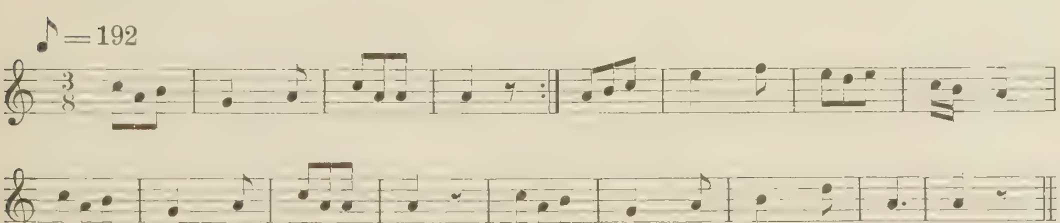
Demnach bildet die Šira mit Taušiḥ die Liedform a, b, a oder a, b, c. Manche Lieder haben vier und auch fünf Teile, dieses rührt daher, daß für die zweite Strophe des Gedichtes andere Melodien angepaßt sind; jede Strophe für sich hat jedoch immer drei Melodien.

Eine Ausnahme hiervon bilden die Gedichte, welche mehrere Taušiḥ nacheinander haben, wie Nr. 171. In diesem Falle werden die anderen Taušiḥ in der Melodie des Taušiḥ I vorgetragen, oder mitunter wird »umgekehrt«. Taušiḥ I und III der Nr. 171 haben eigene Melodien, Taušiḥ II aber wird nach der Melodie des Taušiḥ I gesungen. Nr. 1948 des Phonogramm-Archivs enthält eine Variation der Melodie c und d der Nr. 174, beide Melodien wurden da zu einer Melodie verschmolzen. Ihre Tonreihe ist folgende:



396 435 488,4 514,5 580 615,5 662

Ihre Melodie:

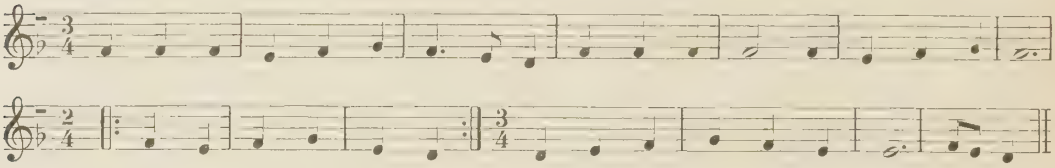


Grundton ist »*a*«.

Die Melodien der Nr. 193 und 194 sind dieselben wie diejenige in Nr. 75 und 191, nur haben sie eine andere Version. — Die Nr. 182—192 sind Širôt ohne Taušiḥ und haben, abgesehen von 184 und 190, zwei Teile. — In Nr. 197 haben alle drei Taušiḥ

eigene Melodien. — Die Melodien der Nr. 199 und 200 stammen aus Tanaʿam und sind auch in anderen Ortschaften bekannt.

6. Sabbatlieder. Da der Tanz bei ihnen nicht ausgeübt wird, sind sie zum Teil Rezitationen, welche auf Grund der synagogischen Weisen aufgebaut sind. So ist Nr. 128 der Jigdalmelodie (Nr. 24) ähnlich, ebenso verrät Nr. 129 die Prophetenweise. Sie hat die »Schlußmelodie« der Sabbatlieder, welche variiert in den Nr. 130, 132 bis 135 und 139 auftritt. Die Melodie 131 stammt aus Aden, 132 ist eine Variation der Nr. 129. 134 hat als Text den Vers 8 des Gedichtes 129. 135 ist der Zĕmirotweise ähnlich, es ist aber im arabischen Gesange in Syrien und Babylonien eine ähnliche Volksmelodie bekannt:



die auf der Maqame Ṣaba basiert. Nr. 136 stammt aus Aden und ist der Nr. 135 sehr ähnlich, ebenso stammt Nr. 137 aus Aden, sie wird am Ausgange des Sabbat gesungen. 138 ist 132; 139—156 ähnlich. Letztere allerdings nur in der Hauptmelodie, den zweiten Teil bildet die »Schlußmelodie«. Die Hauptmelodie wird nachher eine Sekunde höher variiert. — Nr. 140 basiert auf der Azharotweise. Die Nummern 164 und 165a stammen ebenfalls aus Aden und sind der Nr. 131 ähnlich. Nr. 165a stammt aus Ib. Sie ist auch in Nr. 1666 des Phonogramm-Archivs aufgenommen, ihr Tonsystem lautet



572 637,2 702 758 853

Grundton ist »*e*«. Diese Melodie ist auch sonst in Mesopotamien bekannt.

Tonarten.

Aus den wenigen angeführten Messungen der außersynagogalen Gesänge ersieht man, daß auch die Tonstufen dieser Gesänge weder mit denen der europäischen Musik noch mit denen der oben erwähnten Tonsysteme der oriestalischen Musik übereinstimmen. Anders aber verhält es sich mit den Tonarten dieser Gesänge. Wiewohl die Sabbat- und Nĕšidlieder zum Teil auf die synagogalen Weisen zurückzuführen sind, basiert doch ein großer Teil der außersynagogalen Melodien auf den orientalischen Maqamat. Allerdings ist diese Identität nur hinsichtlich der Tonarten und charakteristischen Tonschritte, nicht aber in ihren Weisen. Denn die Weisen der jemenischen Melodien[1] weichen von denen der in Ägypten, Syrien, Mesopotamien und Persien bekannten Maqamat vollständig ab.

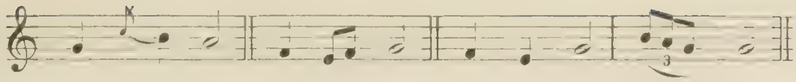
So haben die Nummern 128, 145, 172, 174, 181 und 153 den Charakter der Maqame Năwā, deren Tonart folgende ist[2]:



1 1/2 3/4 1 3/4 3/4 1

[1] Nicht nur der jüdischen, sondern auch der arabischen, wie wir unten sehen werden.

[2] Näheres über die Tonarten der Maqamat siehe El-Chulay a. a. O.; Ṣafaa il-Angat a. a. O.; Dom Parisot, ebenda, und meine Abhandlung »Die Maqamen der arabischen Musik«.

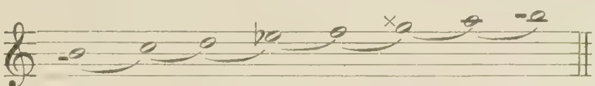
charakteristische Tonschritte: 

Die Nummer 135, 174a), 175a), 192 und 194 stehen anscheinend in der Maqame Ṣaba, die Nr. 135 und 192a) sind sogar einer bekannten orientalischen Melodie entnommen[1] Ṣaba hat folgende Tonreihe:



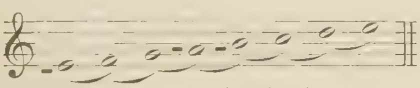
3/4 3/4 2/4 6/4 3/4 3/4 2/4

Mit Maqame Uǧ haben die Nr. 160, 170, 178 und 195 Ähnlichkeit:

Uǧ: 

3/4 1 2/4 1 5/4 3/4 3/4

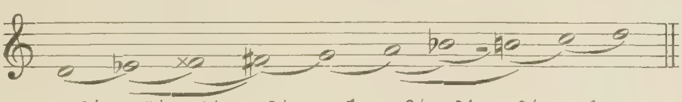
Alle Melodien, welche anscheinend auf der Sekunde schließen, sind in der Maqame Năwā, Melodien, deren Schluß auf der großen Terz erfolgt, stehen in der Maqame Siga.

Siga  Tonschritte: 

3/4 1 3/4 1 3/4 1 1

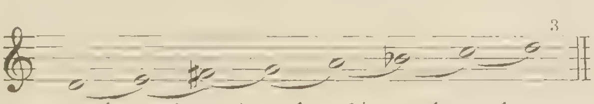
Ohne Unterschied der Lage, da die Maqamen ebenso wie die europäischen Tonarten transponiert werden können.

Abgesehen von diesen Maqamen haben auch die Jemeniten die Durtonart, welche in den Maqamen Aǧam, Sasgar und Rĕhawi vorkommen, von den arabischen Jemeniten aber immer mit Rĕhawi bezeichnet. Merkwürdig ist es, daß die Maqame Ḥiǧaz:



2/4 5/4 6/4 2/4 1 2/4 3/4 2/4 1

die sonst im ganzen Orient sehr verbreitet ist, weder den jemenischen Juden, noch den jemenischen Arabern bekannt ist. Dies ist um so merkwürdiger, da diese Maqame die heilige Gebetsweise in sich birgt, in der fünfmal täglich in der ganzen mohammedanischen Welt die Größe Allahs und seines Propheten verkündet wird[2]. Die jemenischen Araber singen diesen bekannten Gebetsaufruf in folgender Tonart:



1 1 2/4 1 2/4 1 1

Diese Tonart unterscheidet sich von der Maqame Ḥiǧaz in dem zweiten Ton und gleicht der mixolydischen Kichentonart einerseits und der Tonreihe des einen Teiles des abbessinischen Kirchengesanges andererseits[4].

[1] Vgl. oben in 6.

[2] Vgl. Dalman, »Palästinischer Diwan«, Melodien 27; die Platten Nr. 4 und 5 meiner dritten Sendung an das Phonogramm-Archiv.

[3] Diese Tonreihe ist ohne Messung angegeben.

[4] Vgl. Platte Nr. 1 und 2 der vierten Sendung an das Phonogramm-Archiv.

Zu bemerken ist noch, daß die jemenisch-jüdischen Sänger die Theorie der orientalischen Maqamat und Usulat (Rhythmik) absolut nicht kennen, sogar der Begriff »Maqame« im Sinne der arabischen Musik geht ihnen vollständig ab.

Der Rhythmus.

Die orientalische Musik unterscheidet sich von der europäischen nicht nur in den Tonstufen, sondern auch in der Rhythmik. Die orientalische Rhythmik ist ebenso kompliziert wie ihr Tonsystem. Eine Theorie dieser Rhythmik hat El-Chulay in seinem erwähnten Werke aufgestellt[1]. Demnach besteht der Rhythmus nicht aus kleinen Gliedern, die wir in der europäischen Musik Taktarten nennen, wie z. B. $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$ usw., welche sich in den Musikstücken immer wiederholen, sondern hier werden die Melodien nach Taktarten gemessen. Dieses wollen wir kurz erklären.

Es existieren gerade Taktarten, die aus 38, 36, 32 28, 24, 16, 14, 12, 10, 8, 6, 4 großen Teilen (d. h. Zeitwerten, Chronos protos) bestehen, und ungerade Taktarten, die aus 19, 15, 13, 11, 7 großen Teilen bestehen. Ebenso gibt es kleinteilige Taktarten, wie z. B. 13, 10, 9, 6, 7, 3. Die großen Teile sind ihrem Zeitwerte ungefähr unsern Vierteln gleich, die kleinen unsern Achteln. Jede Taktart hat sowohl ihren bestimmten Namen, als auch ihre bestimmte Bedeutung und Wirkung und wird dem Charakter der Maqame je angepaßt. Will der Komponist eine getragene Melodie komponieren, so wählt er eine elegische Maqame mit einer traurigen Taktart. Als Regel gilt, daß die Melodie sich nach dem gegebenen Rhythmus strecken soll; ist die Taktart eine große, wie z. B. $^{38}/_4$, so muß auch die Melodie dementsprechend $^{38}/_4$ lang sein, ist der Rhythmus klein, etwa $^4/_4$ oder $^7/_8$, was gewöhnlich bei lebhaften Melodien der Fall ist, so soll auch die Melodie bloß vier Viertel bzw. sieben Achtel kurz sein. Hebungen und Betonungen innerhalb der Taktarten werden (theoretisch) nicht berücksichtigt. In den Taktarten sind auch Pausen einbegriffen und miteingerechnet[2].

Nach dieser kurzen Vorbemerkung ist es klar, daß die Verwendung europäischer Taktarten für die orientalische Musik unzweckmäßig ist, denn die orientalische Rhythmik wird dadurch entstellt, mitunter sogar gefälscht.

Freilich ist auch die angeführte Theorie nicht durchgeführt. Willkürliche und unwillkürliche Abweichungen seitens der orientalischen Musiker sind allgemein zu konstatieren. Jedenfalls gibt sie doch einen Anhaltspunkt für die Untersuchung der Rhythmik der orientalischen Musik.

In dieser Sammlung habe ich mich entschlossen, die Melodien, insofern sie rhythmische Merkmale aufweisen, in europäischen Taktarten zu rhythmisieren und zwar aus folgenden Gründen. Erstens lassen sich die meisten Melodien der Jemeniten nach europäischen Taktarten gut einteilen, zweitens würde eine Taktierung nach den oben erwähnten orientalischen Rhythmen den europäischenMusiker eher verwirren als belehren, und schließlich werden gewöhnlich die orientalischen Taktarten nur dann durchgeführt, wenn die Sänger von Instrumenten begleitet werden; bei Gesang ohne Instrumentalbegleitung erlaubt sich der Sänger in bezug auf den Rhythmus viele Abweichungen.

Indessen ist die europäische Rhythmik nur bei geraden Taktarten[3] oder auch bei ungeraden, die sich aber durch 3 teilen lassen, angebracht. Bei den anderen

[1] Vgl. a. a. O. S. 63 ff.

[2] Die Pausen werden in der Praxis nicht konsequent ausgehalten.

[3] Vgl. O. Abraham und E. v. Hornbostel, »Vorschläge für die Transkription«, und J. W., Sammelbände der IMG. XI, 1, S. 9 ff..

ungeraden Taktarten, wie 19-, 13-, 11- und 7-teiligen, ist man gezwungen, eine doppelte Taktart, etwa $^{2}/_{4} + ^{3}/_{4}$ oder $^{3}/_{4} + ^{4}/_{4}$ usw., anzugeben, was jedenfalls unklar ist. In solchen Fällen wäre viel richtiger, den eigentlichen orientalischen Takt anzugeben. So würde in unserer Sammlung für Nr. 169 = $^{32}/_{4}$, für Nr. 170 = $^{24}/_{4}$, für Nr. 173 = $^{38}/_{4}$, für Nr. 174 = $^{15}/_{4}$, für Nr. 180a) = $^{18}/_{4}$, für Nr. 196 = $^{19}/_{4}$, für Nr. 197a) = $^{10}/_{4}$, für Nr. 198a) = $^{26}/_{4}$ usw. angebracht sein.

Manchmal wird eine und dieselbe Melodie in verschiedenen Gegenden verschieden rhythmisiert, wie die oben angeführten Beispiele der Platte Nr. 1952 im Vergleich zu der Melodie Nr. 145 und der Platte Nr. 1662 im Vergleich zur Melodie Nr. 159a) beweisen.

Eine eigentümliche Rhythmik weisen die Nr. 23 und 35 auf, die kaum in irgendeine Taktart sich einreihen lassen. Es ist eher ein rhythmisches Rezitieren, welche Art im Orient allgemein bekannt ist.

Das Tempo.

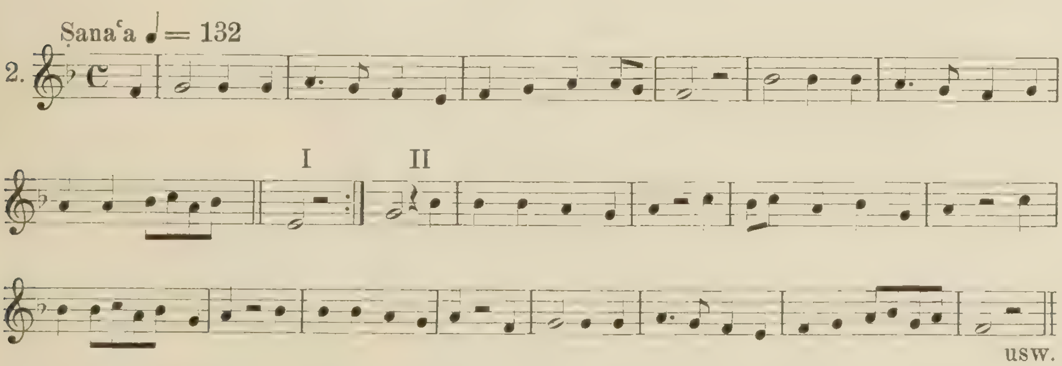
Bei den meisten rhythmisierten Liedern ist das Tempo mit dem Metronom angegeben. Aber nur selten werden die Lieder wirklich im angegebenen Tempo streng durchgesungen. Abweichungen einzelner Töne oder Takte von kaum faßlichen Zeitwerten sind in jeder Melodie wahrzunehmen, so daß es fraglich ist, ob das Metronom für den orientalischen Gesang verwendbar ist. Eine derartige Unregelmäßigkeit im Tempo veranschaulichen die Platten Nr. 1946—50, 1661—73, 1666 und 1952.

Diese Unregelmäßigkeit ist auf die momentane Begeisterung der Sänger zurückzuführen, die etwas Wildes und Sprunghaftes an sich hat.

Gesänge jemenischer Araber.

Notentafel III.





Ḫadarmut ♩ = 144

3. 

Tehama ♩ = 84

4. 

Die hier angeführten vier Melodien sind von einem jemenischen Sänger, Ḥaḡ Muḥammed aus Ib, aufgezeichnet und phonographiert worden[1].

Diese Beispiele beweisen, daß manche jemenisch-jüdische Melodien arabischen Charakter tragen. So ist z. B. die Ähnlichkeit der oben als »Adener« bezeichneten Melodien mit diesen arabischen und speziell mit 1 und 2 ganz auffallend, während andererseits die Melodie 2, die angeblich aus Ṣanaʿa stammen soll, mit den jüdischen Melodien aus Ṣanaʾa keine Ähnlichkeit aufweist.

[1] Vgl. die Platten Nr. 3, 13 und 14 der vierten Sendung an das Phonogramm-Archiv.

Gesänge der jemenischen Juden.

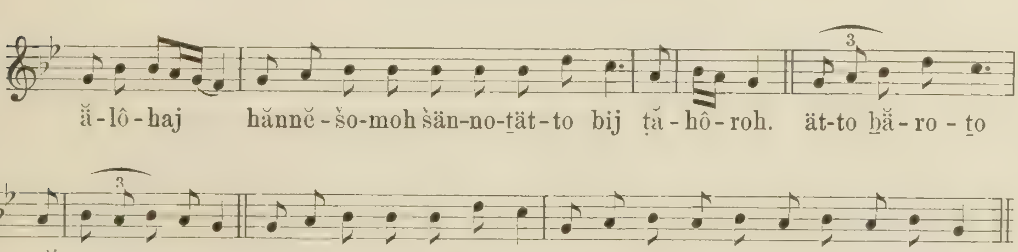
Abteilung I: Synagogengesänge. Nr. 1—127.

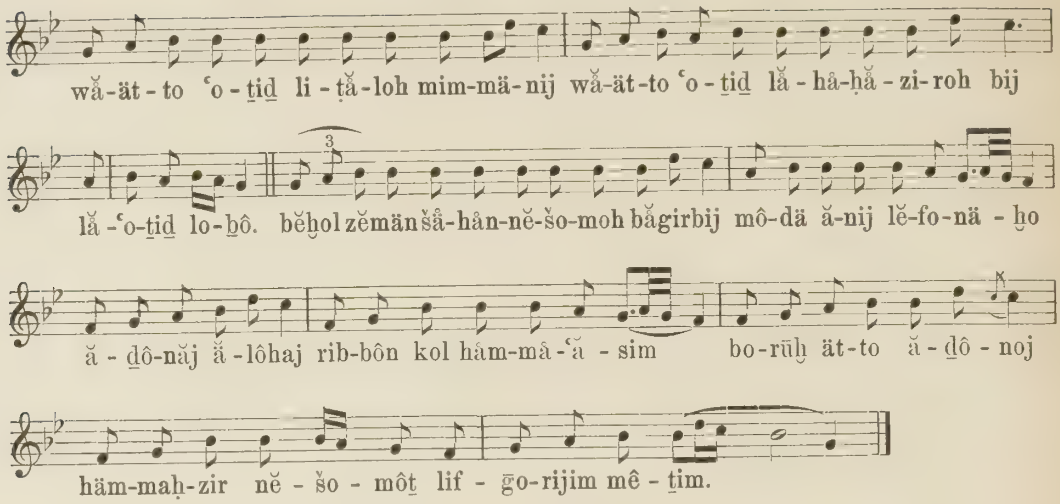
I. Morgengebete (für Sabbat und Werktage).

1.



2.



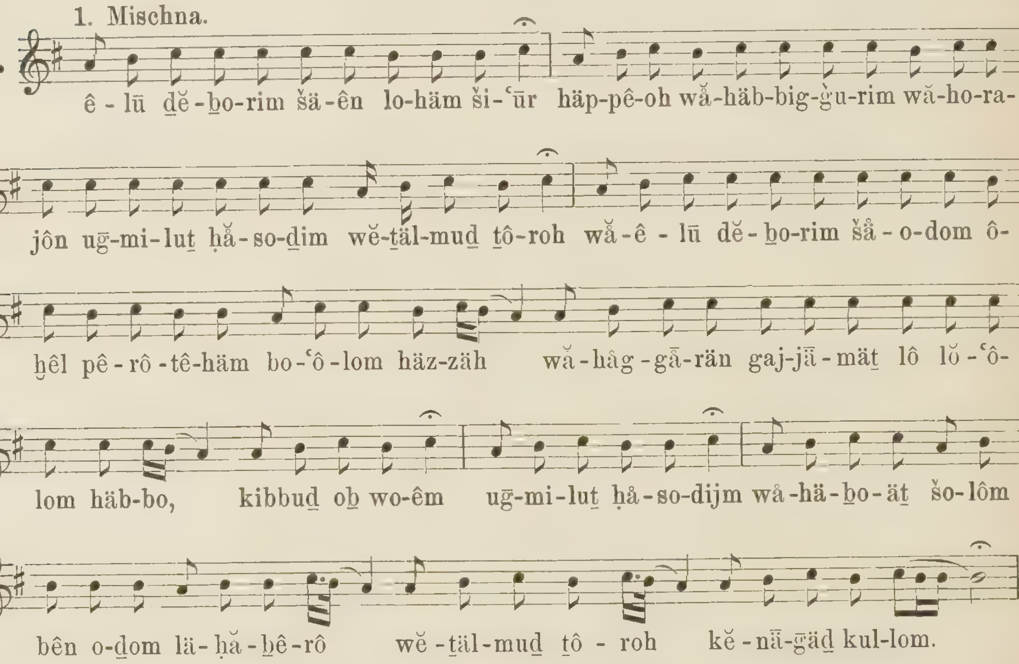


3.

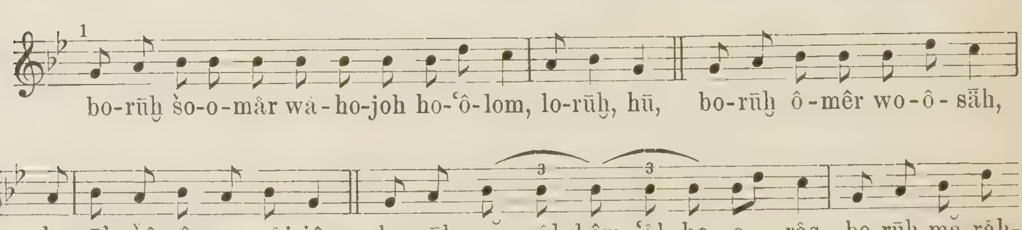


1. Mischna.

4.



5.



[1] Platte Nr. 1170.


ḥêm-ʿâl ḥab-bă-ri-jôṯ, bo-rūḫ mâ-ʿă-ḇir ă-fê-loh u-mê-ḇij ô-roh,
bo-rūḫ măšäl-lêm so-ḫor ṭôḇ lij-rê-ow, bo-rūḫ šå-ên lĕ-fo-now lo ʿåw-loh
wĕlo šiḫḫoh, lo ḫozoḇ wĕlo mirmoh, lo mässô fo-nim wĕlo miggåḥ šô-ḥåḏ,
bo-rūḫ êl ḥåj lo-ʿåḏ wĕ-gåj-jom lo-nā-ṣåḥ, bo-rūḫ ät-to ă-ḏô-naj
ă-lô-hê-nu mä-läḫ ho-ʿô-lom ho-êl häm-mă-hul-lol bĕ-fij ʿam-mo, mĕ-
šubboḥ um-fô-or bil-šôn kol ḥă-si-dow wå-ʿă-ḇo-dow uḇ-ši-rê dowiḏ bän ji-šäj
ʿåḇ-dĕ-ḫo mĕ-ši-ḥă-ḫo nă-hål-läl-ḫo ă-ḏô-noj ă-lô-hê-nu
bišḇoḥôṯ u-ḇiz-mi-rôṯ, nô-ḏoḫ, nĕšäbbä-ḥoḫ, nämli-ḫoḫ,
nĕ-fo-ă-roḫ,
näz-kir šĕ-moḫ mäl-kê-nu ă-lô-hê-nu, jå-ḥåḏ, jo-ḥiḏ ḥåj ho-ʿô-lo-mim,
mĕ-šubboḥ um-fô-or ʿă-ḏê ʿåḏ šĕ-mô. bo-rūḫ ät-to ă-ḏô-noj,
mä-läḫ mŏ-hul-lol bät-tiš-bo-ḥôṯ.
6.
ji-hij ḫĕ-ḇôḏ ă-ḏô-noj lĕ-ʿô-lom, jis-måḥ ă-ḏô-noj bĕ-ma-ʿå-sow.


ji - hij šĕm ă - d̲ô - noj mĕ - b̲ô - råh̲, mê - ʿåt̲ - to wă - ʿåd̲ ʿô - lom.
mim - miz - råh̩ šă - möš ʿåd̲ mĕ - b̲ô - ô mŏ - hul - läl šêm ă - d̲ô - noj.
rom ʿål kol ğô - jim ă - d̲ô - noj, ʿål häš - šo - mä - jim kĕ - b̲ô - d̲ô. usw.
7.
hällĕ-lu-joh, hällĕ-lij näf-šij ät̲ ă - d̲ô-noj, ă - häl-lĕ - loh ă - d̲ô-noj bäh̩âjoj,
ă-zämmä-roh lê - lô-haj bŏ-ʿo-dij. äl tib̲-tä-h̩ū b̲in-d̲i-b̲im, bĕ-b̲än o-d̲om šä-ên
lô t̲ĕ-šū-ʿoh. tê - s̩ê rū-h̩ô jo-sūb̲ lå-åd̲-mo-t̲ô, bäjjom hä-hū o-b̲ĕ-d̲ū eš-
tŏ - nôt̲ow. aš - rê šå - êl jå-ʿăgôb̲ bå - ʿåz-rô, sib̲-rô ʿål ă - d̲ô-noj ă - lô-
how. ʿô - säh šo-mä-jim wo - o - râs̩, ät̲ häj-jom wă -ät̲ kŏl ă - šår bom. haš-šô-mêr
ă -mät̲ lŏ ʿô-lom, ʿô -säh miš-pot̩ la - ʿă - šu-gim, nô-t̲ên lå-h̩åm lo-rŏ - ʿê - b̲im.
ă - d̲ô - noj mät-tir ă - su-rim, ă - d̲ô-noj pô - gê - åh̩ ʿiw-rim, ă - d̲ô-noj zô-
gêf kĕ-fu-fim, ă - dô-noj ô - hêb̲ s̩åd-di-gim, ă - d̲ô-noj šô-mêr ät̲ ğê-rim, jo-
t̲ôm wă-ål-mo-noh jŏ-ʿô-d̲êd̲ wĕ-då-räh̲ ră-šo-im jă - ʿaw-wêt̲. jim-lôh̲ ă-



¹ Platte Nr. 1194.

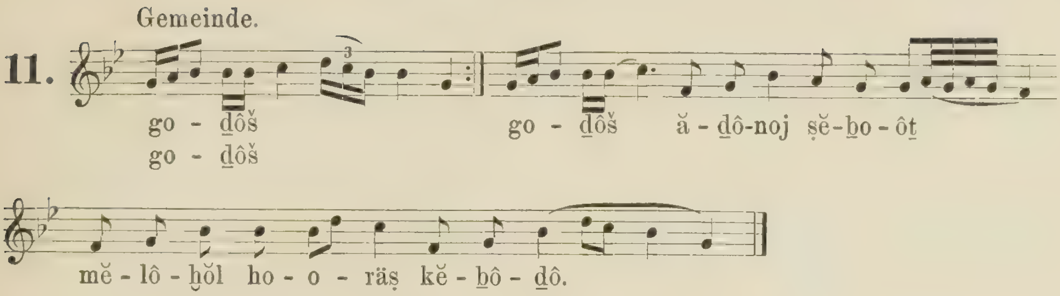

ʿoh. wĕ - ḥê - lô jo-roh ḇäj-jom, u-miḇ-ḥår šo-li-šow
ṭub-bå - ʿū ḇĕ-jäm sūf. tŏ - hô - môṯ jĕ - ḵäs - jū - mū,
jo-ră - ḏu bim-ṣô - lôṯ kŏ-mô o - ḇän. jĭ - mi-nĕ - ḵo ă - ḏô - noj
nä-ă-ḏo-rij bäk-kô -aḥ, jĭ - mi - nĕ - ḵo ă-ḏô-noj tir-ʿäṣ ô-jêḇ.
uḇ - rôḇ gŏ - ô - nĕ - ḵo tä-hă-rôs go-mä - ḵo, tĕ - šäl-láḥ ḥă - rô-
nĕ - ḵo jô - ḵă -lê - mô kåg-gåš. uḇ-rū - aḥ äp-pă - ho
nå - ʿår - mū mäj - jim, ni - ṣĕ - ḇū ḵĕ - mô nêḏ nô - zĕ - lim,
qof - ū tĕ - hô-môṯ bĕ - läw jom. o - mår ô - jêḇ:
är-dôf, äs - siḡ, ă-ḥäl-lêg šo - lol, tim-lo - ê - mô näf-šij,
o-ri-g ḥår-bij, tô-ri - šê-mô jo-ḏij. nošäf-to ḇŏ-ru - ḥă-ḵo
kis-so-mô jom, ṣo-lă - lū kå-ʿô-fä - räṯ bĕ-mäj - jim
åd-di - rim. mij ḵo-mô-ḵo bo-ê - lim, ă - ḏô - noj,


mij ko-mô-ḇo nå-ḏor bag-gô - ḏäš, nô-ro tĕ-hil-lôṯ, ʿô-säh fä - lä.
no - ṭi - ṯo jĭ-mi - nĕ - ḇo tiḇ-lo - ê -mô o - råṣ. no-ḥi - ṯo bă-ḥås-
dĕ - ḇo ʿåm zū ğo - ol - to, nê-häl-to ḇŏ-ʿo - zĕ - ḇo äl nĕ-
wê goḏ - šă - ḇo. šom-ʿū ʿåm-mim jir - ḡo - zūn,
ḥil o - ḥâz jô - šĕ - ḇêj fĕ - lo - šäṯ, oz ni - ḇ - hă - lū
ă - lu-fêj ă - ḏôm, ê - lêj mô-äḇ jô - ḥă-zê - mô
ro - ʿåḏ, no - mô - ḡū kôl jô-šĕ-ḇêj ḵĕ - no - ʿån.
tip-pôl ʿă - lê-häm ê - mo - ṯoh wo-fă - ḥåḏ, bi-ḡĕ-ḏôl zŏ-rô-ʿă - ḇo
ji - dĕ-mū ko-o - ḇän. ʿåḏ jå-ʿă-ḇôr ʿâ - mĕ - ḇo ă - ḏô - noj,
ʿåḏ jå - ʿă - ḇôr ʿåm zū go - ni - ṯoḇ. tĕ - ḇi - ê - mô wĕ-ti-ṭo-
ê - mô băhâr nä-ḥă-lo - ṯĕ-ḇo, mo-ḵôn lĕ-šiḇ-tĕ-ḇo
po - ʿål - to, ă - ḏô - noj, mi-ḡĕ - ḏoš, ă - ḏô - noj,



kônä-nū jo-dä - ho. ă-dô-noj ji-m-lôh lŏ-ʿôlom wo-ʿäd.
kij bo sūs par-ʿô bĕ-rih-bô ub-fo-ro-šow bäj-jom
wäj-jo-šob ă - dô - noj ă - lê - häm ät mêj häj-jom
ub-nêj jis-ro - êl ho-lĕ-hu bäj-jäb-bo-šoh bĕtôh häj-jom.
Vorbeter.
Gemeinde.
10.
bo - rĕ - hu - ät ă - dô - noj häm-mĕ - bô - roh bo - ruh
ă-dônoj hämmĕ - bô-roh lŏ-ʿôlom wo-ʿäd
Vorbeter.
bo-ruh ät-to ă-dô-noj ă - lô-
hê - nu mä-läh ho - ʿô - lom jô-ṣêr ôr u - bô-rê hô-šäh ʿô-säh šo-lôm u-
bô - rê ät hak-kôl ham-mê - ir lo - o - räṣ wĕ - läd-do - rim ʿo - lä - ho
hammâ-häddêš bĕ-hol jôm to-mid ma-ʿă - sê bĕ-rê - šit mo rab-bū ma-ʿă-
sä-ho ă - dô-noj kullom bŏhohmoh ʿo - si - to mol-oh ho-o - räṣ gin-jo - nä-ho
ham-mä-läh ham - mŏ-rô-mom šĕ - mô lĕ- bäd -dô mê-oz häm-mĕ-šub-boh häm-
me-fô - or wĕ-häm-mis-näs - sê wĕ-ṭob mi-jĕ - môt ʿô - lom.
usw.

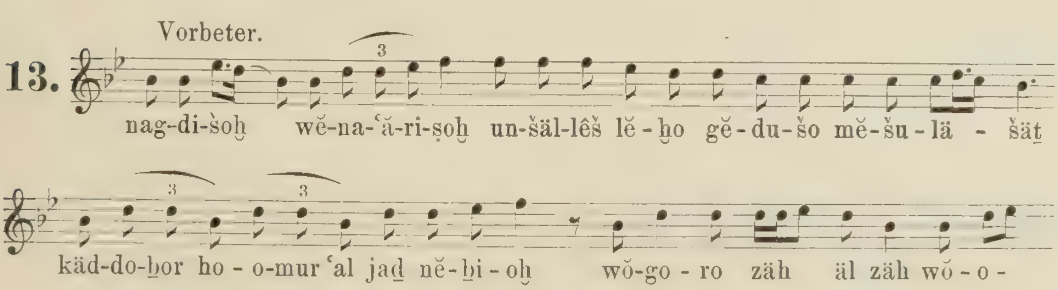
11.


Gemeinde.
go - d̲ôš
go - d̲ôš
go - d̲ôš ă - d̲ô-noj ṣĕ-b̲o - ôt̲
mĕ - lô - ḫŏl ho - o - räṣ kĕ - b̲ô - d̲ô.

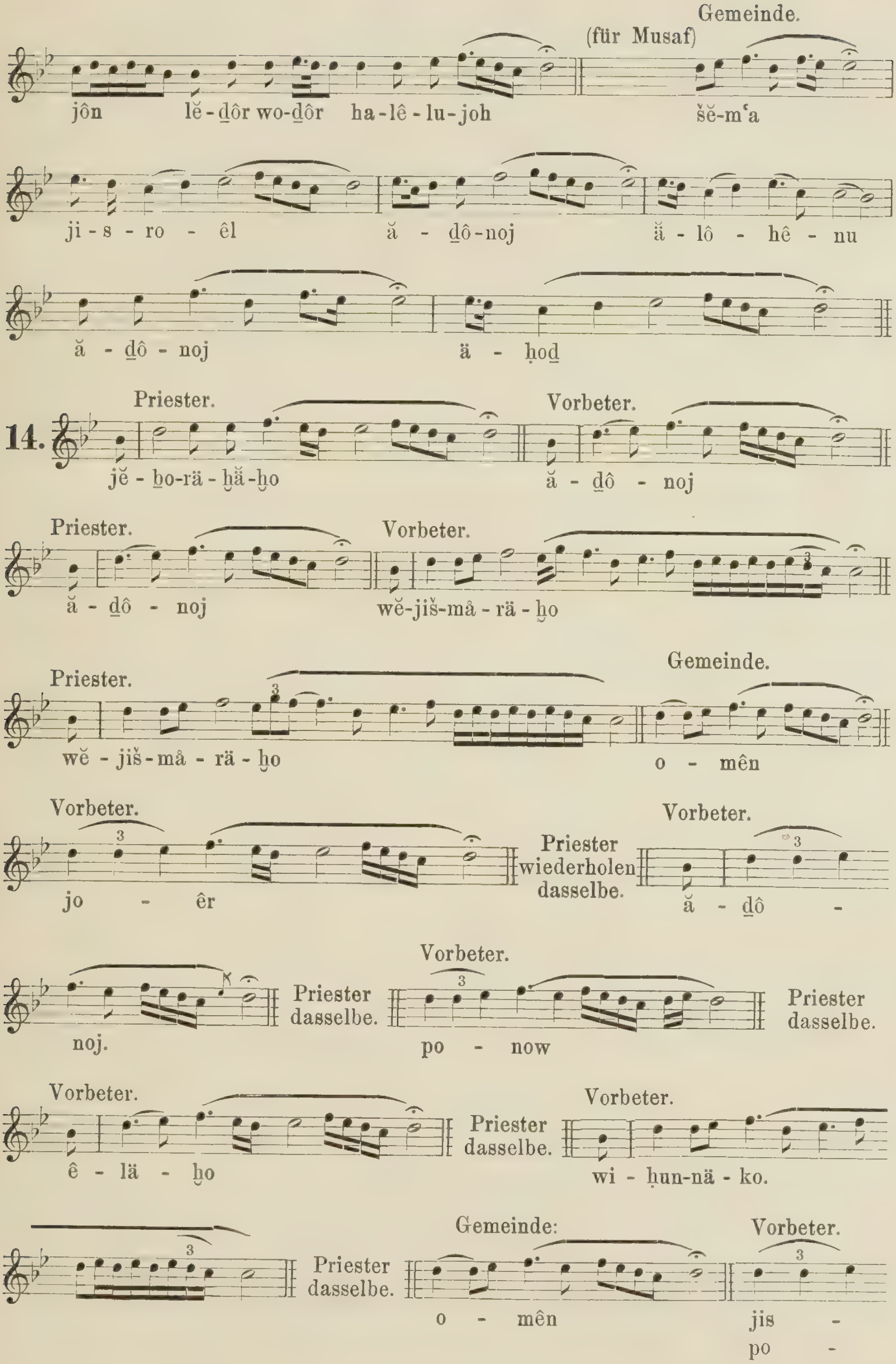
12.


Vorbeter.
ă - d̲ô-noj sĕ-fo - t̲aj tip-toḫ u - fij jağ-ğid tĕ-hi - lo - t̲ä - ḫo
bo - ruḫ ät-to ă - d̲ô - noj ă - lô - hê - nu wê-lô-hêj ă - b̲ô - t̲ê - nu
ä - lô-hêj ab̲-ro - hom wê - ä - lô-hêj ja - ʿă-gôb̲ ho-êl häğ-ğo-d̲ôl
ă - lô-hêj jiṣ - ḥog
häğ-ği-bôr wa-hän-nô-ro êl ʿäl-jôn ğô-mêl ḥä-so-dim ṭô-bim wŏ-gô-nej
hak-kôl zô-ḫêr ḥä-sĕ-dêj o-b̲ôt̲ ū-mê-b̲i ğô-êl lib̲-nêj b̲ĕ - nê - häm
mä-läḫ râ - ḥâ-mon mô-ši-ʿa u-mo-ğên ho - ruḫ ät - to ă - d̲ô - noj
Gemeinde.
mo-ğên ab̲ - ro - hom o - mên.
usw.

13.

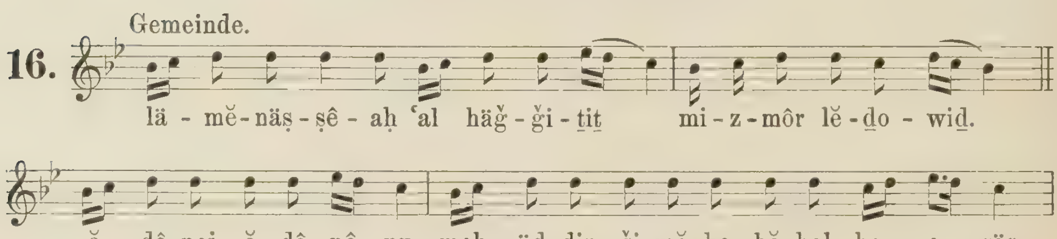

Vorbeter.
nag-di-šoḫ wĕ-na-ʿă-ri-ṣoḫ un-šäl-lêš lĕ - ḫo gĕ-du-šo mĕ-šu-lä - šät
käd-do-b̲or ho - o-mur ʿal jad̲ nĕ-b̲i-oḫ wŏ-go - ro zäh äl zäh wŏ-o-

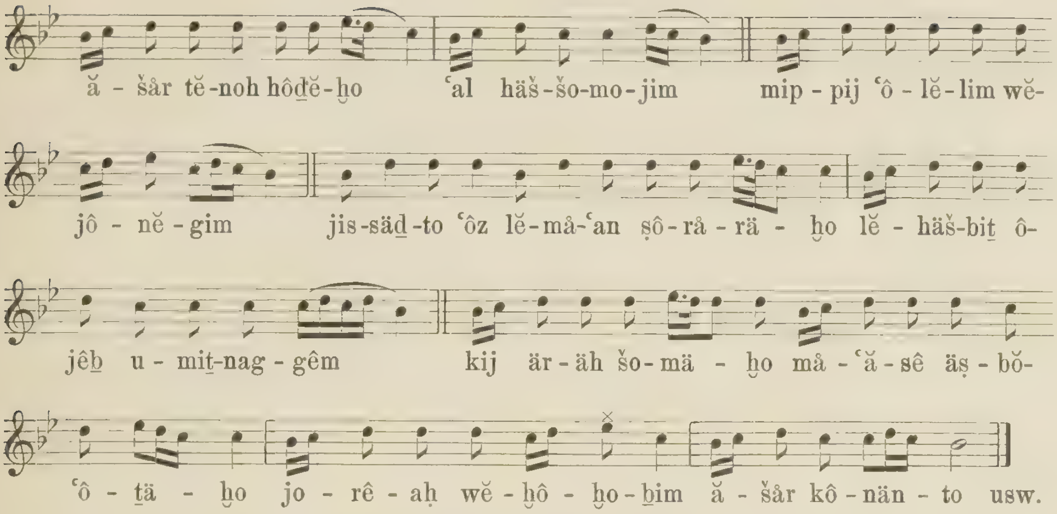

Gemeinde.
mâr go - d̲ôš go - d̲ôš ă-dô-
go - d̲ôš
noj ṣĕ - b̲o - ôt̲ mĕ-lô h̯ŏl ho - o - räṣ kĕ - b̲ô - d̲ô
Vorbeter.
kĕ - b̲ô - d̲ô wô - hô - d̲ô mo-lê ho -ʿô - lom kul-lô um-šo-râ-t̲ow šô - ă - lim zäh
Gemeinde.
lo - zäh aj-jêh mŏgôm kĕ-b̲ô-dô, mĕ-šab-bâ-ḥim wŏ - ô - mâ -rim,
Vorbeter.
bo-ruh̯ kĕ-b̲ôd̲ ă - d̲ô - noj mim-mĕ - gô-mô. mi - mĕ-gô - mĕ-h̯o
tr
mäl-kê-nu t̲ô - fi - ʿa wĕ-t̲is-näs-sê wĕ-t̲im-lôh̯ ʿo-lê-nu kij mâḥäkkim o - nu loh̯
mo t̲aj tim-lôh̯ bĕ - ṣi - jon bŏ - go - rôb̲ bâ-ḥaj-jê-nu ub̲-jô-mê - nu
tiš - kôn, tit̲-ğäd-däl wĕ - t̲it̲-gäd däš bĕ-t̲ôh̯ jĕ-ru-šo - la - jim ʿi - roh̯
lĕ-d̲ôr wo-d̲ôr ul - nê-ṣâḥ nĕ-ṣoḥim wĕ-ʿê-nênu tir-ă-noh bĕ-mal-h̯ut̲ ʿuz-zoh̯
käd-do - b̲or ho - o - mur bĕ- ši - rê god-šoh̯ ʿal-jäd̲ do-wid̲ ʿab̲ - d̲oh̯ mĕ - ši-
Gemeinde.
aḥ ṣid̲ - goh̯ jim-lôh̯ ă - d̲ô-noj lŏ -ʿô - lom ă - lô-häj-jih̯ šij-


Gemeinde.
(für Musaf)
jôn lĕ-d̲ôr wo-d̲ôr ha-lê-lu-joh
šĕ-mʿa
ji-s-ro-êl ă-d̲ô-noj ă-lô-hê-nu
ă-d̲ô-noj ä-ḥod̲
Priester.
14.
jĕ-b̲o-rä-h̲ă-h̲o
Vorbeter.
ă-d̲ô-noj
Priester.
ă-d̲ô-noj
Vorbeter.
wĕ-jiš-må-rä-h̲o
Priester.
wĕ-jiš-må-rä-h̲o
Gemeinde.
o-mên
Vorbeter.
jo-êr
Priester wiederholen dasselbe.
Vorbeter.
ă-d̲ô-
noj.
Priester dasselbe.
Vorbeter.
po-now
Priester dasselbe.
Vorbeter.
ê-lä-h̲o
Priester dasselbe.
Vorbeter.
wi-ḥun-nä-ko.
Priester dasselbe.
Gemeinde:
o-mên
Vorbeter.
jis-
po-



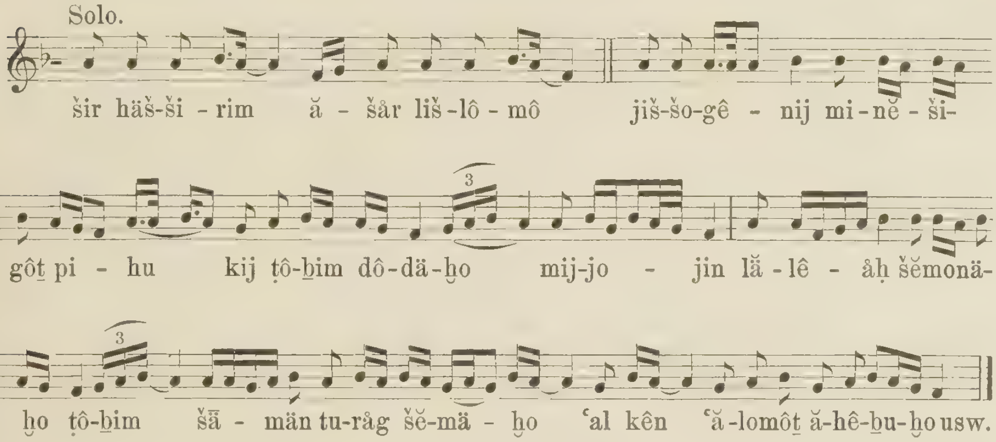
II. Gesänge für Sabbat.





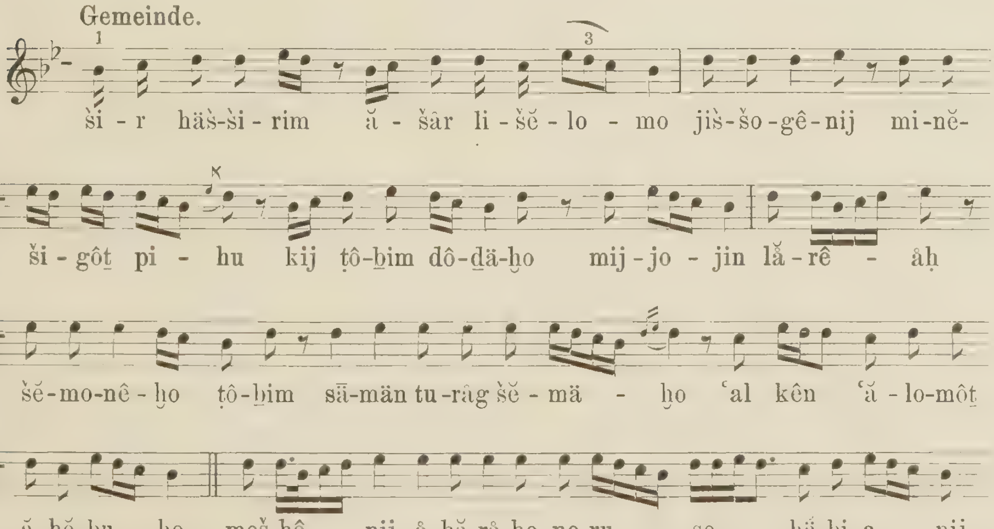
Solo.

17.



Gemeinde.

18.



[1] Platte Nr. 1164.


häm-mā - lāh ḥă-do - row no-ḡi - loh wĕ-nis-måḥoh boh näz-ki-
roh dô-ḏä-ḇo mij-jä - jin mê-šo-rim â-hê-ḇu - ḇo. usw.
Gemeinde.
19.
mi-zmôr lĕ-do-wid ho-ḇu lä-ḏônoj bĕnêj ê-lim ho-ḇu lä-ḏô-noj
ko-ḇôḏ wo-ʿôz ho-ḇu lä-dô-noj kĕḇôḏ šĕ-mô hi-šĕ-tâ-ḥâwu lä-ḏônoj
båhädråṯ gô-däš gô-l ă-ḏô-noj ʿal hämmâ-jim ê-l häk-koḇôḏ hir-ʿim
ă-ḏô-noj ʿal mäj-jim rab-bim gô-l ă-ḏô-noj bäk-kô-âḥ
go-l ă-ḏô-noj bä-ho-dor go-l ă-ḏô-noj šò-ḇêr ă-ro-zim
wä-jĕ-šäb-bêr ă-ḏô-noj ä-ṯ âr-zêj hä-lĕ-ḇo-nôn wäj-jâ-râ-gi-
dêm kĕ-mô ʿê-ḡäl lĕ-ḇo-nôn wĕ-sir-jôn kĕ-mô ḇän râ-ê-mim
gô-l ă-ḏô-noj ḥô-ṣêḇ lâ-hâ-boṯ êš gô-l ă-ḏô-noj jo-ḥil miḏ-bor.
jo-ḥil ă-ḏô-noj midbâr go-ḏêš gô-l ă-ḏônoj jŏ-ḥô-lêl ă-jo-lôṯ
waj-jā-ḥă-sôf jŏ-ʿo-rôṯ u-ḇ-hê-ḇo-lô kul-lô ô-mêr ko-ḇôḏ



ă - d̲ônoj lämmäbbul jo-šob̲ waj-jê-šäb̲ ă - d̲ô-noj mă-läh̯ lŏ-ʿô - lom
ă - d̲ônoj ʿôz la-ʿammô jittên ă - d̲ônoj jĕ-b̲orêh̯ ät̲ ʿammô b̲äššo-lôm.
Vorbeter.
Gemeinde wiederholt.
20.
lĕ - h̯o dô-d̲ij lig-räs käl-loh pĕ - nêj šäbbot̲ näg-bi - - loh
Gemeinde.
tr
šo- môr wĕ-zo-h̯ôr bĕ-d̲ib-bur ä - ḥod̲ hi - š - mi-ʿo - nu êl hämmĕ-ju - ḥod̲
tr
ă - d̲ônoj ä-ḥod̲ u-šĕ-mô ä-ḥod̲ lĕ-šêm ul -t̲if - ă-rät̲ wĕ-lit̲-hil-loh. usw.
Gemeinde.
21.
bô - ij bĕ-šolôm ʿă - ṭä-rät ba-ʿă - loh g̀äm bĕsimḥoh ub̲-ṣo-hŏ -loh
tôh̯ ă-mu-nêj ʿam sĕ - gu-loh bô - ij h̯äl-loh bô - ij h̯äl - loh.
bô - ij h̯älloh bô-ij h̯älloh bô - ij h̯äl-loh bô-ij h̯äl-loh bô -ij h̯älloh.
Vorbeter.
Gemeinde wiederholt.
tr
22.
bâr jô-ḥäj nim-šäh̯to äš-rä - h̯o šä-mänsosônmêḥa-bê - rä - h̯o
Gemeinde.
tr
bâr jô - ḥäj šă-män miš-ḥat̲ gô-d̲äš nimšäh̯to mimmid̲ät̲häggô - d̲äš
tr
no-so-to ṣiṣnêzâr häggô-d̲äš ḥo-b̲uš ʿal ro - šĕ - h̯o pâ - ä - rä - h̯o.

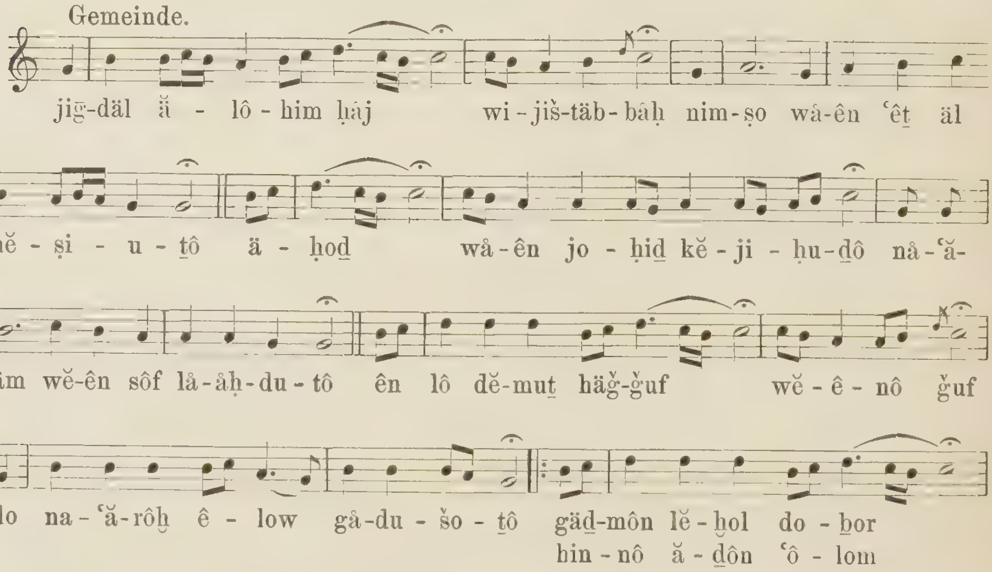
Gemeinde.

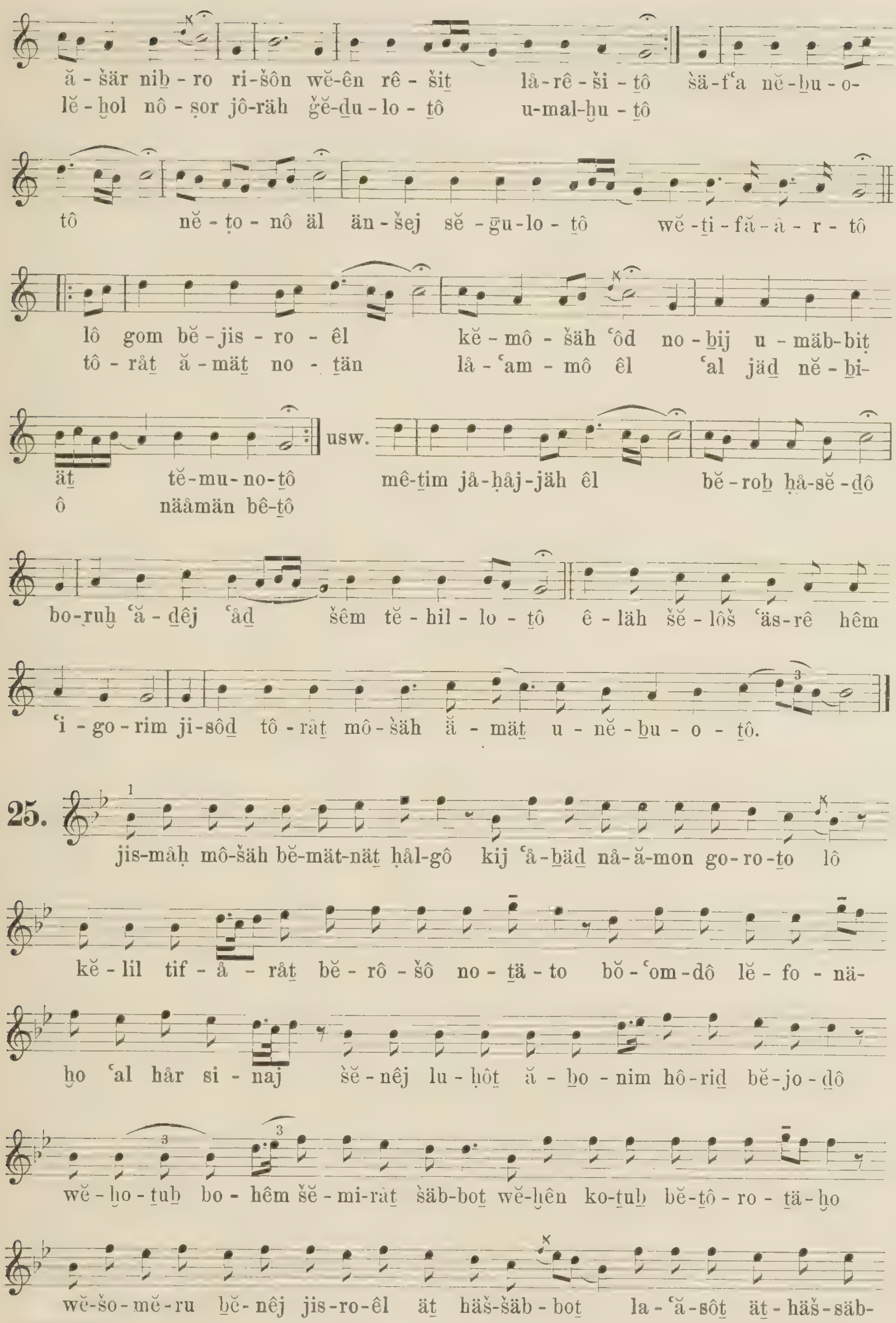
23.



Gemeinde.

24.





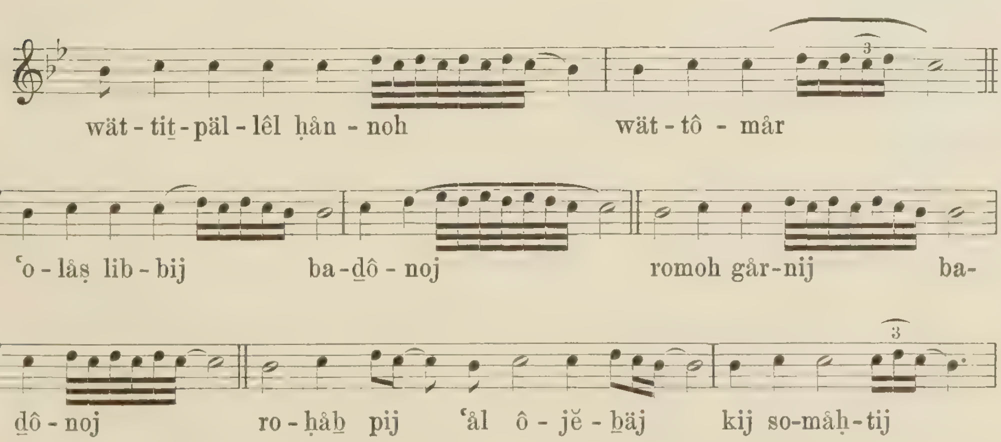
¹ Platte Nr. 1167.


bot lĕ-dô-rô-tôm bĕ-rit ʿô-lom bê-nij u-bên bĕ-nêj jis-ro-êl ôt hi
lŏ-ʿô-lom kij šê-šät jo-mim ʿo-soh ă-dô-noj ät häš-šo-mä-jim wă-ät
ho-o-râs
Gemeinde.
u-bäj-jôm häš-šĕ-bi-ʿij šo-bät wäj-ji-no-fäš.
Vorbeter.
26.
jis-må-hu bĕ-mal-hu-tä-ho šô-må-rêj šäb-bot wŏ-gô-rå-êj
ʿô-näg ʿam mĕ-gå-dĕ-šêj sĕ-bi-ʿij ă-lô-hê-nu wê-lô-hêj ă-bô-
tê-nu rå-ṣêj no bim-nu-ho-tê-nu gå-dĕ-šê-nu bĕ-miṣ-wo-tê-ho
wĕ-tên hål-gê-nu bê-tô-ro-toh
wĕ-sä-måh näf-šê-nu bi-šu-ʿo-toh wĕ-sä-bĕ-ʿê-nu miṭ-ṭu-boh
wă-ṭä-hêr lib-bê-nu lŏ-ʿob-doh bi-ă-mät wĕ-han-hi-lê-nu
bă-å-hă-boh ub-ro-ṣôn šäb-bo-tôt god-šoh wĕ-jo-nu-hu bom jis-
ro-êl ô-hă-bêj šĕ-mä-ho bo-ruh ät-to ă-dô-
Gemeinde.
noj mĕ-gåd-dêš häš-šäb-bot o-mên.

27.


šĕ-mʿa jis-ro-êl ă-d̲ô-noj ă-lô-hê-nu ă-d̲ô-noj ä-
ḥod̲ wô-o-håb̲-to êt̲ ă-d̲ô-noj ă-lô-hä-ḫo bĕ-ḫol lĕ-b̲o-b̲ä-ḫo
ub̲-ḫol näf-sĕ ḫo ub̲-ḫol mŏ-ô-d̲ä-ḫo wŏ-ho-jū
häd-dĕ-b̲o-rim ho-ê-läh ă-šår o-nô-ḫij mĕṣåw-wă-ḫo
häj-jôm ʿål lĕ-b̲o-b̲ä-ḫo wĕ-šin-nän-tom lĕ-b̲o-nä-ḫo
wĕ-d̲ib-bår-to bom bĕ-šib̲-tĕ-ḫo bĕ-b̲ê-t̲ê-ḫo ub̲-läḵ-tĕ-
ḫo b̲äd-då-råḫ ub̲-šoḵ-bĕ-ḫo ub̲-gu-mä-ḫo ug-šår-
tom lŏ-ôt̲ ʿal jo-d̲ä-ḫo wĕ-ho-ju lĕ-ṭô-ṭo-fôt̲ bên ʿê-nä-ḫo
uḵ-t̲äb̲-tom ʿal mĕ-zu-zôt̲ bê-t̲ä-ḫo u-b̲iš-ʿo-rä-ḫo.

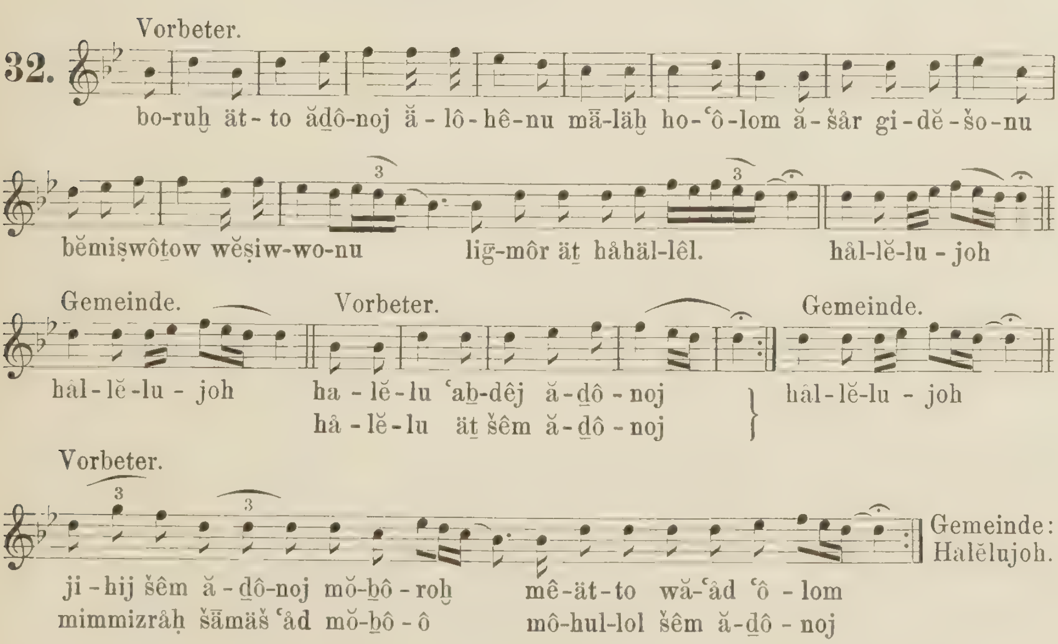
28.


wät-tit̲-päl-lêl ḥån-noh wät-tô-mår
ʿo-låṣ lib-bij ba-d̲ô-noj romoh går-nij ba-
d̲ô-noj ro-ḥåb̲ pij ʿål ô-jĕ-b̲äj kij so-måḥ-tij

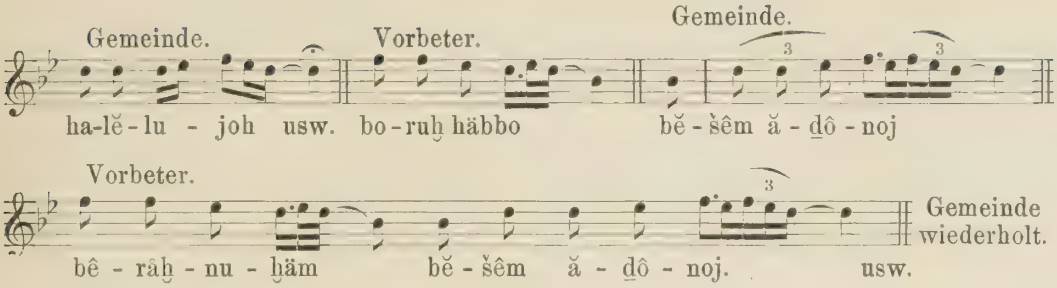

bi-šu-ʿo-t̲ä-h̯o ên go-d̲ôš kä-d̲ô-noj kij ên bil-tä-h̯o
tr
wĕ-ên ṣūr kê-lô-hê - - nu äl târ-bu dä-bă-ru
ğĕ-b̲ô-hoh ğĕ-b̲ô-hoh jê-ṣê o-t̲og mip-pi-h̯äm
tr
kij êl dê-ʿot̲ ă-d̲ô-noj wĕ-lô nit̲-kĕnu ʿä-li-lôt̲.
29.
Vorbeter.
lĕ-mô-šäh ṣiw-wi-t̲o ʿål hår si-naj miṣ-wät̲ šäb-bot̲ zo-h̯ôr wĕ-šo-môr u-
b̲ô ṣiw-wi-t̲o-nu ă-d̲ô-noj ă-lô-hê-nu lä-håg-rib̲ loh̯ gor-bän mu-säf šäb-
bot̲ ko-ro - - uj ji-hij ro-ṣôn mi-lĕ-fo-nä-h̯o ă-d̲ô-noj ă-lô-
tr
hê-nu šä-tå-ʿă-lê-nu lă-år-ṣê - nu wĕ-t̲it̲-t̲o-ʿê-nu big̲-b̲u-lê - nu
wĕ-šom nå-ʿå-säh lĕ-fo-nä-h̯o ät̲ gor-bĕ-nôt̲ ḥô-b̲ô-t̲ê - nu
Gemeinde.
tĕ-mi-dim kĕ-sid-ron u-mu-so-fin kä-hil-h̯o-tom.
usw.
30.
Gemeinde.
ă-d̲ôn ʿô-läm ă-šär mo-läh̯ bå-t̲ä-räm kol jĕ-ṣir nib̲-ro lĕ-ʿêt̲ na-ʿä-so bä-
ḥåf-ṣô kôl ă-zäj mä-läh̯ sĕ-mô nig-ro wă-å-ḥă-rêj kih̯-lôt̲ häk-kôl lĕ-



III. Gesänge für Festtage.

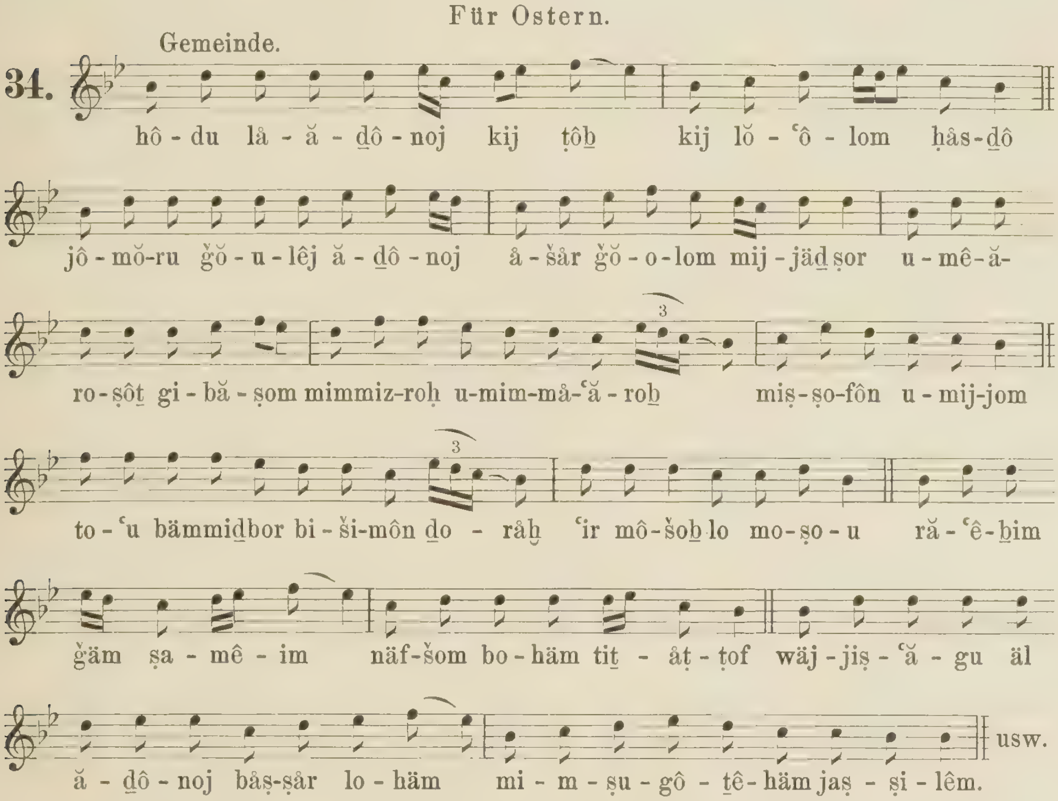



Vorbeter.
rom ʿâl kol ğô - jim ă - dô - noj
ʿâl häš - šo - mä-jim kĕ - bô - dô
Gemeinde: Halĕlujoh.
Vorbeter.
mij kä - dô - noj
ă - lô - hê - hu
Gemeinde: Halĕlujoh.
Vorbeter.
hämmäg-bi - hij lo - šo - bät
Gemeinde: Halĕlujoh.
Vorbeter.
hämmäš-pi-lij lir-ôt bäš-šo-mä-jim u-bo-o - räs
Gemeinde: Halĕlujoh.
Vorbeter.
mĕ-gi-mij
mĕ-ʿo - for dol
Gemeinde: Halĕlujoh.
Vorbeter.
mê-aš-pôt jo-rim äb - jôn
Gemeinde: Halĕlujoh.
Vorbeter.
lŏ-hô-si-bij ʿim nĕ-di - bim
ʿim nĕ-di-bêj ʿâm - mô
Gemeinde: Hâlĕlujoh.
Vorbeter.
mô-ši - bij ʿă - gâ - rät
hâb - bä - jit
Gemeinde: Hâlĕlujoh.
êm häb - bo -nim sĕ - mê - hoh.
Gemeinde: Hâlĕlujoh.
33.
Vorbeter.
bĕ-sêt jisro - êl mimmis-ro - jim
Gemeinde wiederholt.
Vorbeter.
bêt jâ - ʿă-gôb mê-
ʿâm lô - ʿêz
Gemeinde.
ha - lĕ - lu - joh usw.
Vorbeter.
o-habtij kij jiš-mʿa ă - dô - noj
ät gô-lij ta-hănu-noj
Gemeinde wiederholt.
Vorbeter.
kij hit-to oznô lij ubjomäj âg - roh.
Gemeinde.
ha - lĕ - lu - joh usw.
ha - lĕ - lu ät ă - dô - noj kol
ğô - jim
Gemeinde wiederholt.
Vorbeter.
šä - bŏ - hu - hu kol ho - um - mim

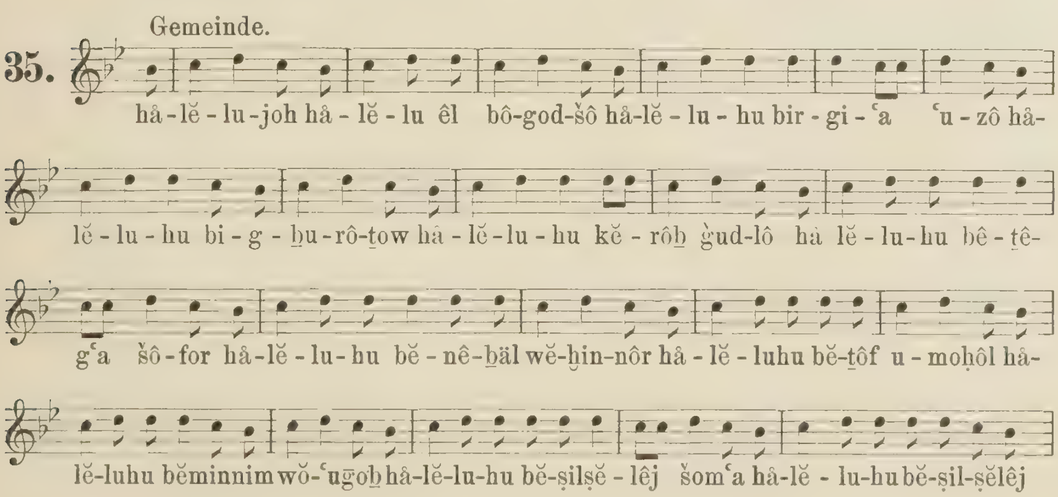


Für Ostern.

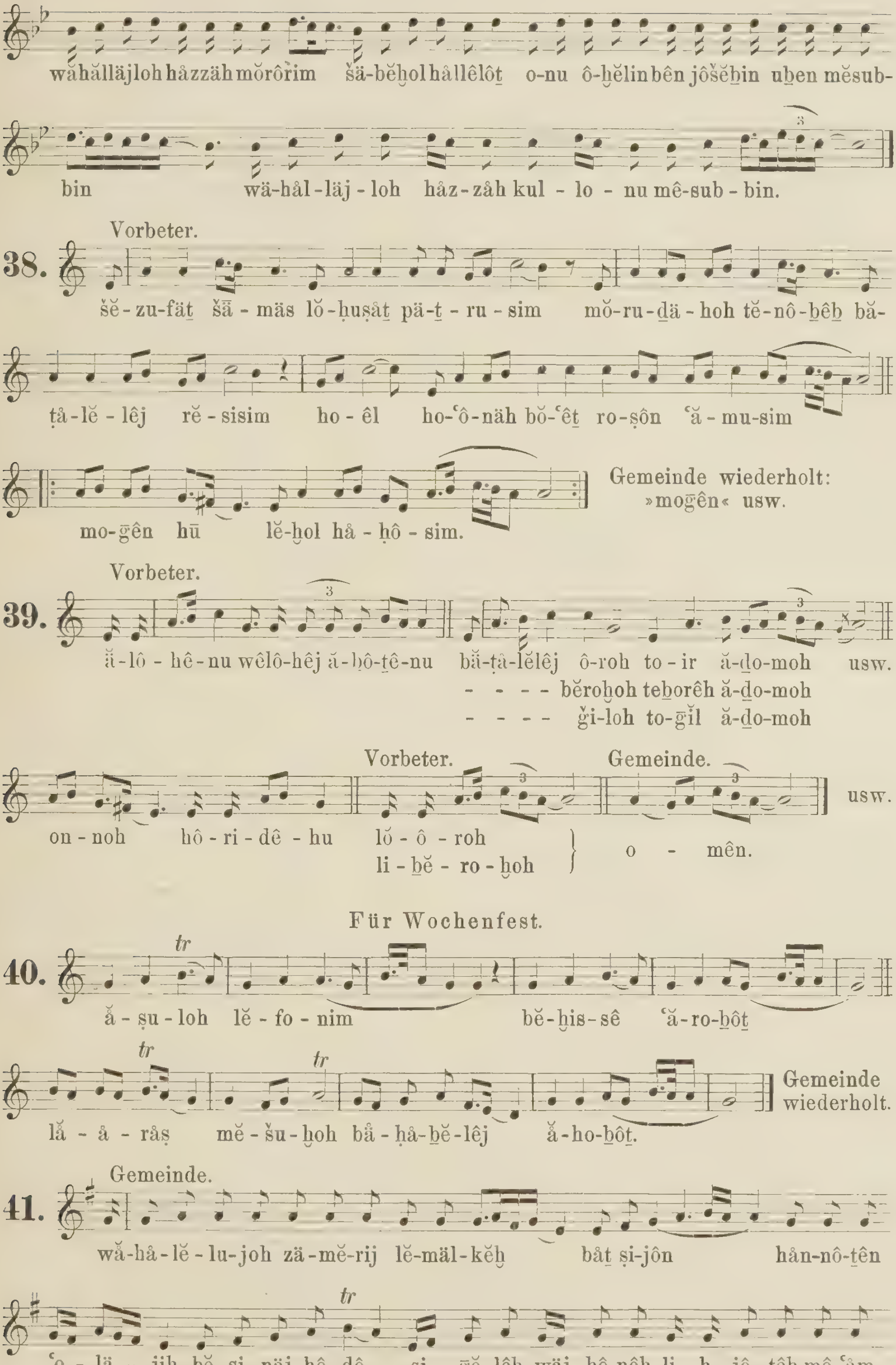
34.

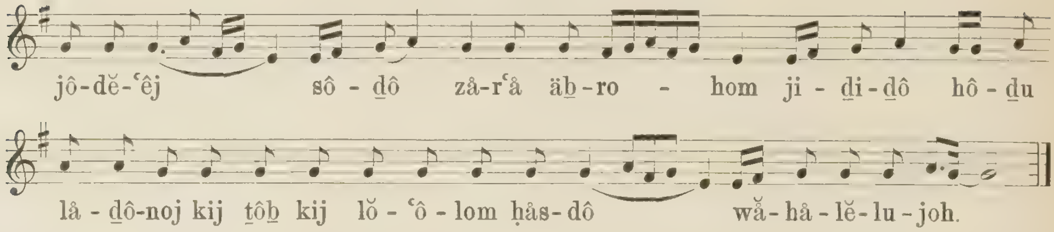


35.

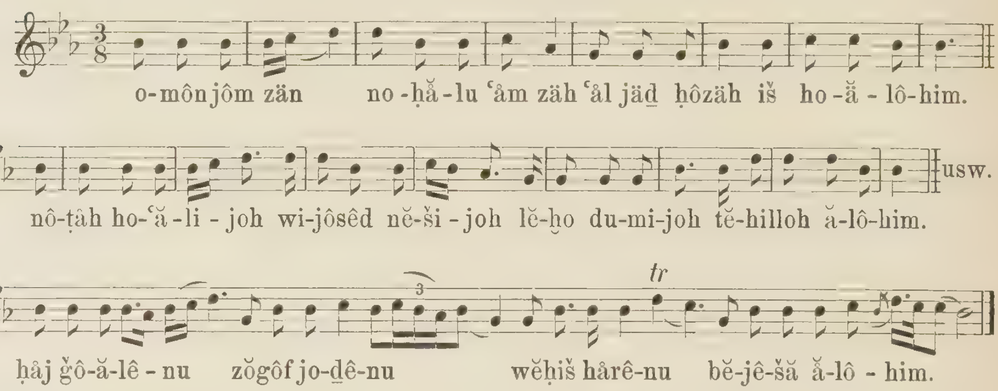



tŏ - ru - ʿoh kôl hän-nĕ-šo-moh tă - hal-lêl joh hâ - lĕ - lu - joh.
Vorbeter.
Gemeinde.
36.
jitğäddäl wijitgâddäš šĕ-mê râb - boh o - mên
bŏ-ʿol-moh di-ḇro ḫir-ʿu - ṯêj wi-jam - liḫ mäl-ḫu-ṯêj wi-jâṣ-
mâḥ pur-go - nêj wi - gâ - rêb mĕ - ši - ḥêj bă - ḥa - jê-ḫon
uḇ-jô-mê - ḫôn uḇ-ḥaj-jê-hôn dĕ-ḫol bêṯ jis - ro - êl bâ - ʿă - g̱o-loh u-
Gemeinde.
ḇizmängoriḇ wiimmĕ-ru o - mên jĕhêj šĕmêj râbbo mĕ-ḇo-râḫ
lŏ-ʿo - läm ul - ʿo - lĕ-mêj ʿo - lĕ - mä - joh jiṯ - bo - râḫ. usw.
37.
mâhniš-tän - no hâl-läj - loh häz-zäh min kol hâl - lê - lôṯ šä - bĕ - ḫol
hâl - lê - lôṯ ên o - nu ma-ṭ - bi - lin ă - fi - lu pâ - ʿam â - ḥoṯ
hâl-läj - loh hâz-zäh šĕ - têj fŏ - ʿo - mim šä - bĕ - ḫol hâl - lĕ - loṯ o-
nu o-ḫĕ - lin ḥomêṣ u - mäṣ - ṣoh wĕ-hâl-läj - loh hâz - zäh kul - lô maṣ-
ṣoh šä - bĕ - ḫol hâl-lê - lôṯ o - nu ô - ḫĕ - lin šŏ - or jŏ - ro - gôṯ


wăhălläjloh hâzzäh mŏrôrim šä-bĕḇol hâllêlôṯ o-nu ô-ḇĕlin bên jôšĕḇin uḇen mĕsub-
bin wä-hâl-läj-loh hâz-zâh kul-lo-nu mê-sub-bin.
Vorbeter.
38.
šĕ-zu-fäṯ šä-mäs lŏ-ḥuṣâṯ pä-ṯ-ru-sim mŏ-ru-ḏä-hoh tĕ-nô-ḇêḇ bä-
ṭâ-lĕ-lêj rĕ-sisim ho-êl ho-ʿô-näh bŏ-ʿêṯ ro-ṣôn ʿă-mu-sim
mo-ḡên hū lĕ-ḇol hâ-ḥô-sim.
Gemeinde wiederholt: »moḡên« usw.
Vorbeter.
39.
ă-lô-hê-nu wêlô-hêj ă-ḇô-ṯê-nu bă-ṭâ-lĕlêj ô-roh to-ir ă-ḏo-moh usw.
- - - - bĕroḇoh teḇorêh ă-ḏo-moh
- - - - ḡi-loh to-ḡil ă-ḏo-moh
Vorbeter.
Gemeinde.
on-noh hô-ri-dê-hu lŏ-ô-roh
li-ḇĕ-ro-ḇoh
o-mên. usw.
Für Wochenfest.
40.
tr
ă-ṣu-loh lĕ-fo-nim bĕ-ḇis-sê ʿă-ro-ḇôṯ
tr
tr
lă-â-râṣ mĕ-šu-ḇoh bâ-ḥâ-ḇĕ-lêj ă-ho-ḇôṯ.
Gemeinde wiederholt.
Gemeinde.
41.
wă-hâ-lĕ-lu-joh zä-mĕ-rij lĕ-mäl-kĕḇ bâṯ ṣi-jôn hân-nô-ṯên
tr
ʿo-lä-jiḇ bĕ-si-näj hô-ḏô si-ḡĕ-lêḇ wäj-ḥô-nêḇ li-h-jô-ṯêḇ mê-ʿâm



42.



43.

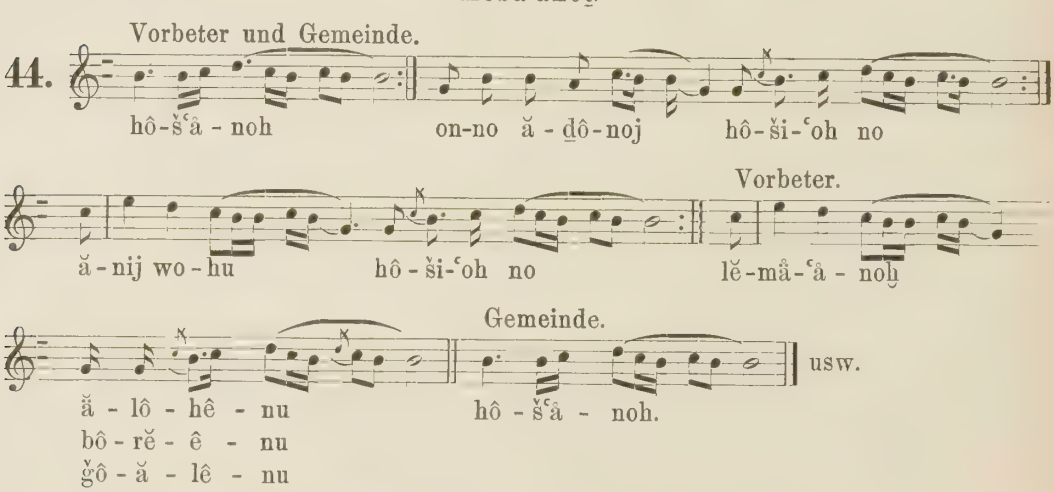


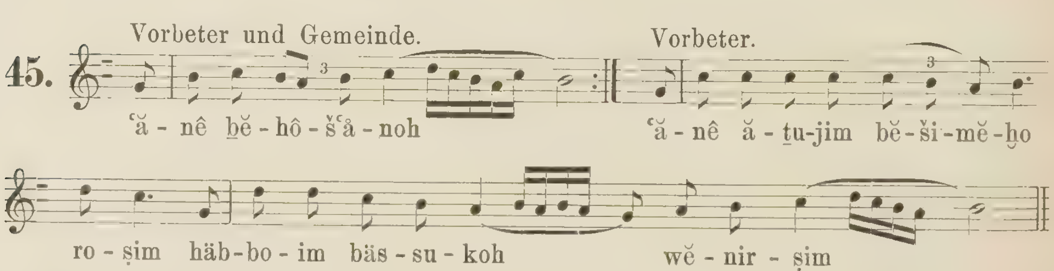
[1] Platte Nr. 1195.


pô-gêḏ ʿă-wôn o-ḇôt ʿål bo-nim ʿål šil-lê-šim wă-ʿål
rib-bê-ʿim lĕ-šô-nŏ-oj wŏ-ʿô-såh ḥå-säd lo-ă-lo-fim
lŏ-ô-hă-ḇäj ul-šô-mă-rêj miṣ-wô-ṯoj lô ṯis-so
äṯ šêm ă-ḏô-noj ă-lô-ha-ḵo läš-sow kij lo jĕnäggå
ă-ḏô-noj äṯ ă-šär jis-so äṯ šĕmô läš-sow
zoḵôr åṯ jôm häššäbboṯ lăgå-ḏĕ-šô šê-šäṯ jo-mim tä-ʿă-ḇôḏ
wŏ-ʿo-si-ṯo kol mĕ-läḵtä - ḵo wi-jôm hä-šĕ-ḇi - - ʿij šäb-boṯ
la-ă-ḏô-noj å-lô-hå - ḵo lo tå-ʿă-sä kol mĕ-lo-ḥoh
åt-to u-ḇinḵo u-ḇit-tä - - ḵo wĕ-ḡê-ră-ḵo ă-šår biš-ʿo-rå - - ḵo
kij šê-šåṯ jomim ʿo-soh ă-ḏô-noj åṯhäššo-mä-jim wă-åṯ ho-o - - råṣ
åṯ häj-jom wă-åṯ kol ă-šår bom wäj-jo-nåḥ
bäj-jôm hä-šĕ-ḇi-ʿij ʿal kên bêraḵ ă-ḏô-noj

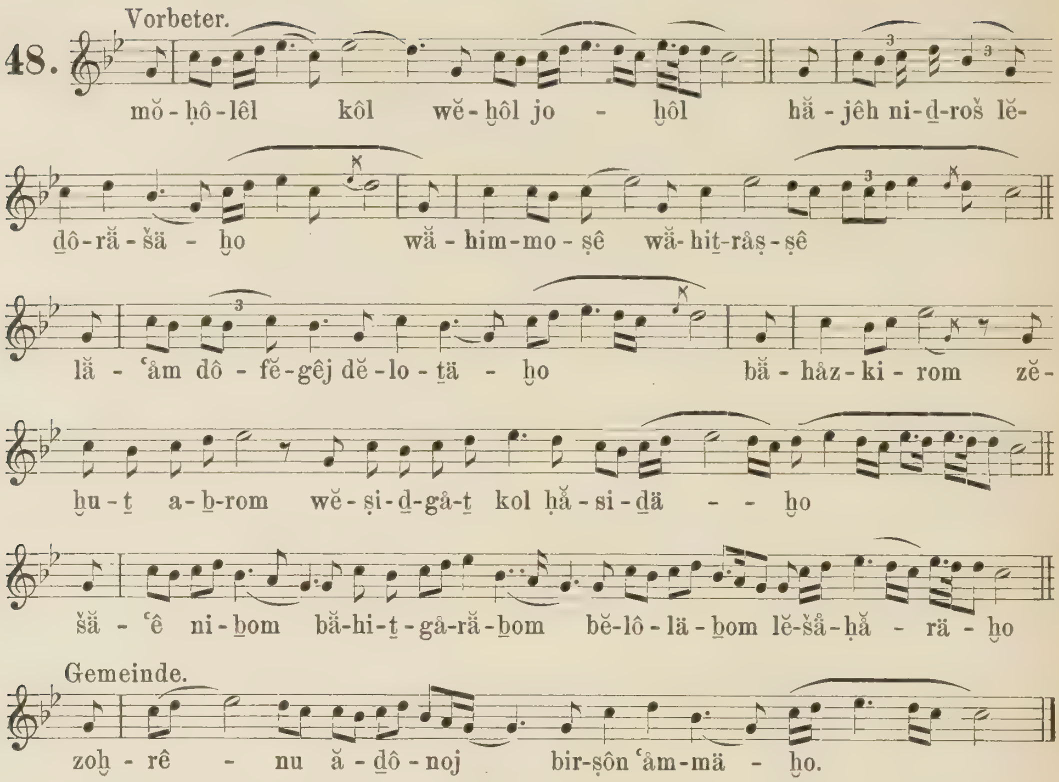

åt jôm häš-šäb - bot wäj-gå-dĕ - šê - hu käb-bêd åt o - bi - ho
wä-åt im - mä - ho lĕ - må-ʿån jä - ă - ri-hun jo - mä - - ho
ʿål ho-ä - do - moh ă-šår ă-dônoj ă-lô - hê - ho nô-tên-loh
lô tir - soh lô tå-ʿă-nä bĕ-rê-ʿă-ho ʿêd šo - - går
- tin - of
- tig - nôb
lô tåh-môd bêt rê - å - - ho lô tåh-môd ê-šät rê-å - - ho
wä-ʿåbdô wå-ʿămo-tô wĕ-šô-rô wåhă-môrô wĕhôl ă-šår li-rê-å - ho.
tr

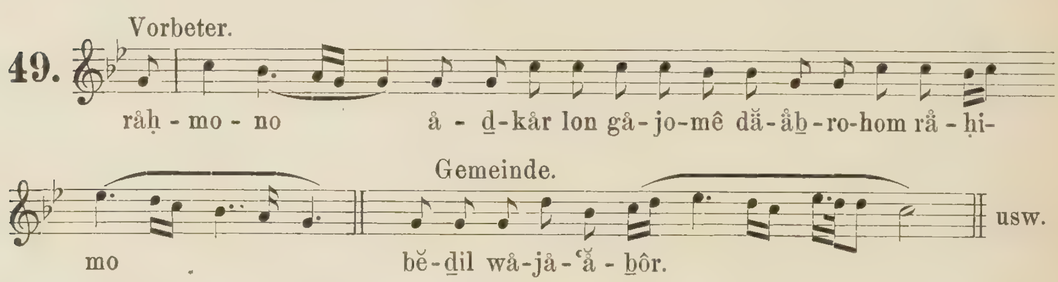
Hôšaʿânôt.

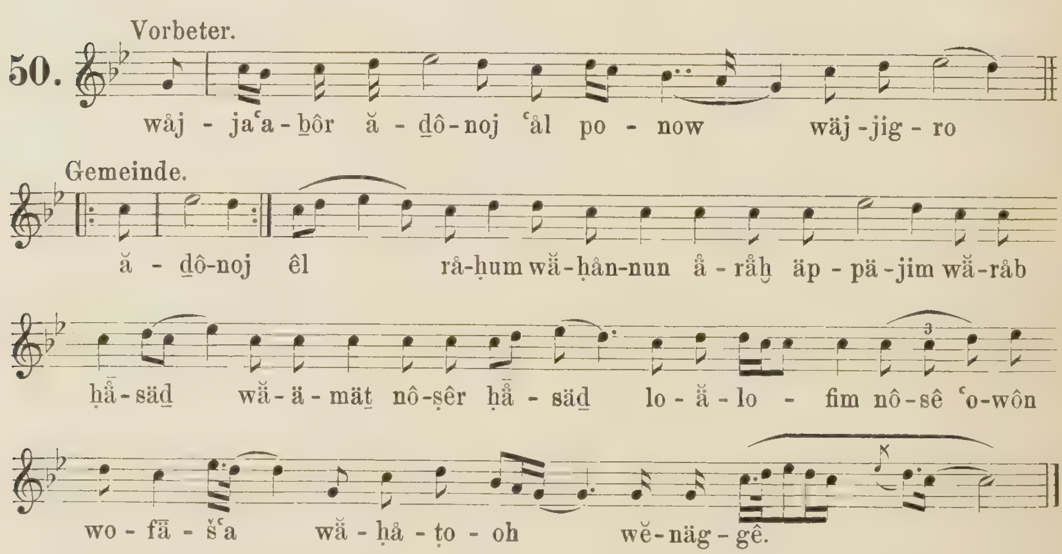

44.
Vorbeter und Gemeinde.
hô-šʿå - noh on-no ă - dô-noj hô-ši-ʿoh no
ă - nij wo - hu hô - ši-ʿoh no
Vorbeter.
lĕ-må-ʿå - noh
Gemeinde.
ă - lô - hê - nu hô - šʿå - noh.
bô - rĕ - ê - nu
ǧô - ă - lê - nu
usw.

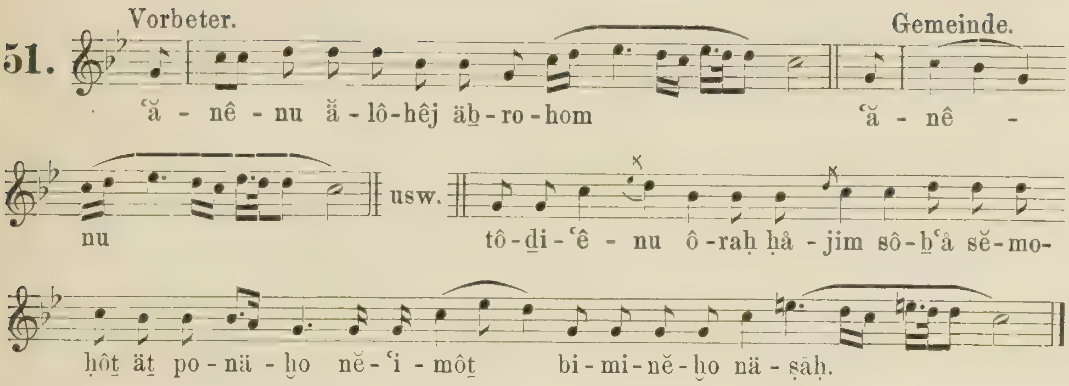

45.
Vorbeter und Gemeinde.
ʿă - nê bĕ - hô - šʿå - noh
Vorbeter.
ʿă - nê ă - tu-jim bĕ - ši - mĕ - ho
ro - sim häb-bo - im bäs - su - koh wĕ - nir - sim


Gemeinde.
ʿă - nê b̲ĕ-hô - šʿâ - noh ʿâ - nê ğo-šim bĕ-murbo-jôt̲ ʿă - ro-b̲oh hâd-
do-ṣim bĕ - sim - ḥoh râb - boh.
Gemeinde.
46.
hô - ši - ʿê - nu b̲â-ḥă - g̲i - got̲ jôm å - ḥod̲ tib-bo-näh ṣij-jôn bĕ-rin-noh
wă-hâ - ʿâ - lê - nu lĕ - t̲ô-ḥoh bĕ-si - mĕ - ḥoh jir - u ğô-jim wĕ-jê - b̲ô - šu wi-
jik-ko-lĕ - mu zo-d̲im zê - dim ă - hå-dä-roh̲ bă-år-bʿâ miṣ-wôt̲ wĕ-näm-
li-h̲oh̲ bi-jom zäh sukkoh wĕ-h̲oh̲ nô - mar bê-hiğ-ğo - lô - toh̲
mäl-kê - nu on - no êl no hô - šâʿ-no wŏ - hô - ši - ʿoh no.
Vorbeter.
47.
joh o - jôm zĕ - h̲ô - r häj-jôm bĕ-rit̲ šib̲-ʿat̲ tĕ-mi-
mă - h̲o bĕ-ri - t̲ ä - z - roḥ ă - šâ - r o - râḥ
bă - ḥu - gô - t̲ dot̲ nă - u - mä - h̲o ob̲ râ - ḥă - mon
go - rêb̲ zĕ - män pĕ - d̲u - t̲ê - nu bă - râ - ḥă - mā - h̲o.
Gemeinde.
zoh̲ - rê - nu ă - d̲ô - noj bir-ṣôn ʿâm - mä - h̲o.


48.
Vorbeter.
mŏ - ḥô - lêl kôl wĕ - ḥôl jo - ḥôl hă - jêh ni - d-roš lĕ-
dô - ră - šä - ho wä - him - mo - ṣê wä - hit-râṣ - ṣê
lă - ʿâm dô - fĕ - gêj dĕ - lo - tä - ho bă - hâz - ki - rom zĕ-
ḥu - t a - b-rom wĕ - ṣi - d-gâ-t kol ḥă - si - dä - - ho
šä - ʿê ni - bom bă-hi - t - gâ-ră - bom bĕ-lô - lä - bom lĕ-šå - ḥă - rä - ho
Gemeinde.
zoh - rê - nu ă - dô - noj bir-ṣôn ʿâm-mä - ho.

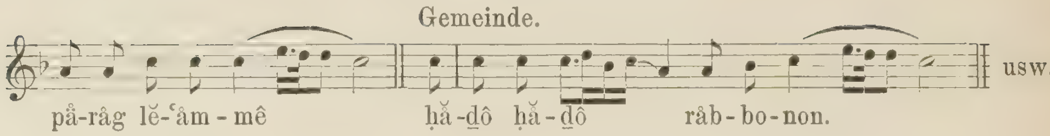

49.
Vorbeter.
râḥ - mo - no å - d-kâr lon gâ - jo - mê dä - åb - ro-hom rå - ḥi-
mo
Gemeinde.
bĕ - dil wå - jå - ʿå - bôr.
usw.


50.
Vorbeter.
wåj - jaʿa - bôr ă - dô - noj ʿâl po - now wäj - jig - ro
Gemeinde.
ă - dô-noj êl râ-ḥum wă-ḥân-nun å - råḥ äp - pä - jim wă-râb
ḥä - säd wä - ä - mät nô - ṣêr ḥä - säd lo - ă - lo - fim nô - sê ʿo-wôn
wo - fä - šʿa wă - ḥå - ṭo - oh wĕ - näg - gê.

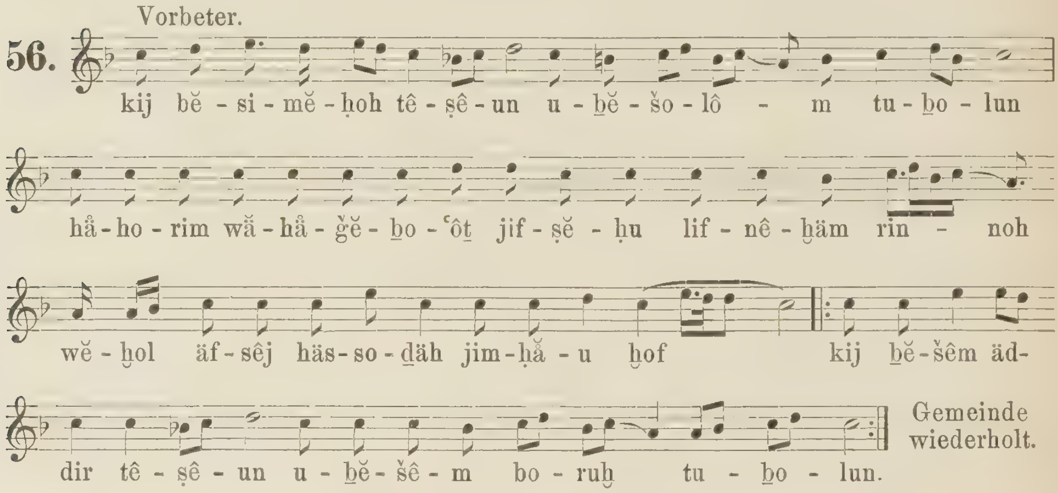


Gesänge für Simḥat̲ tôrah.





56.

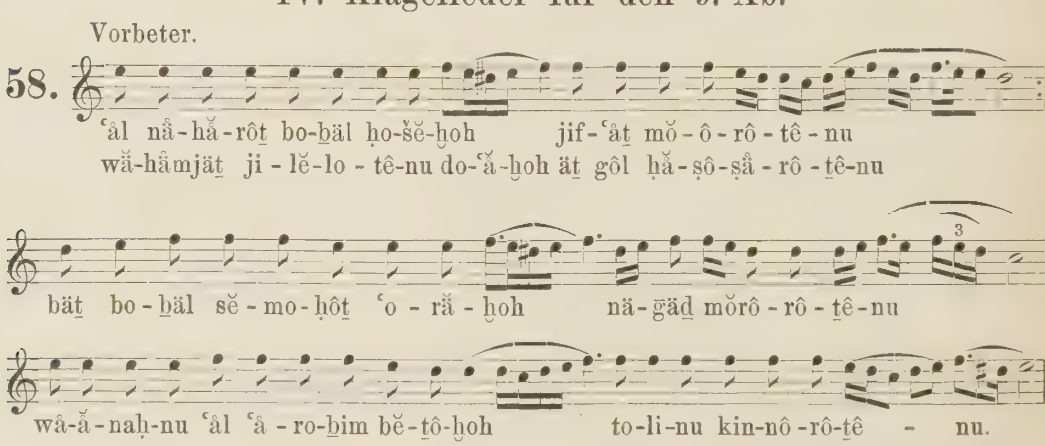


57.

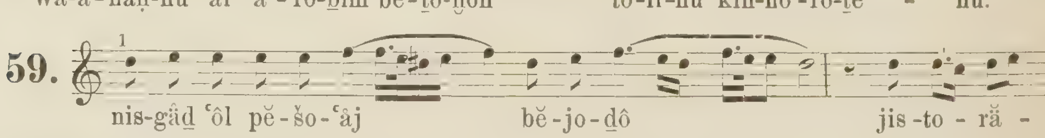


IV. Klagelieder für den 9. Ab.

58.



59.[1]

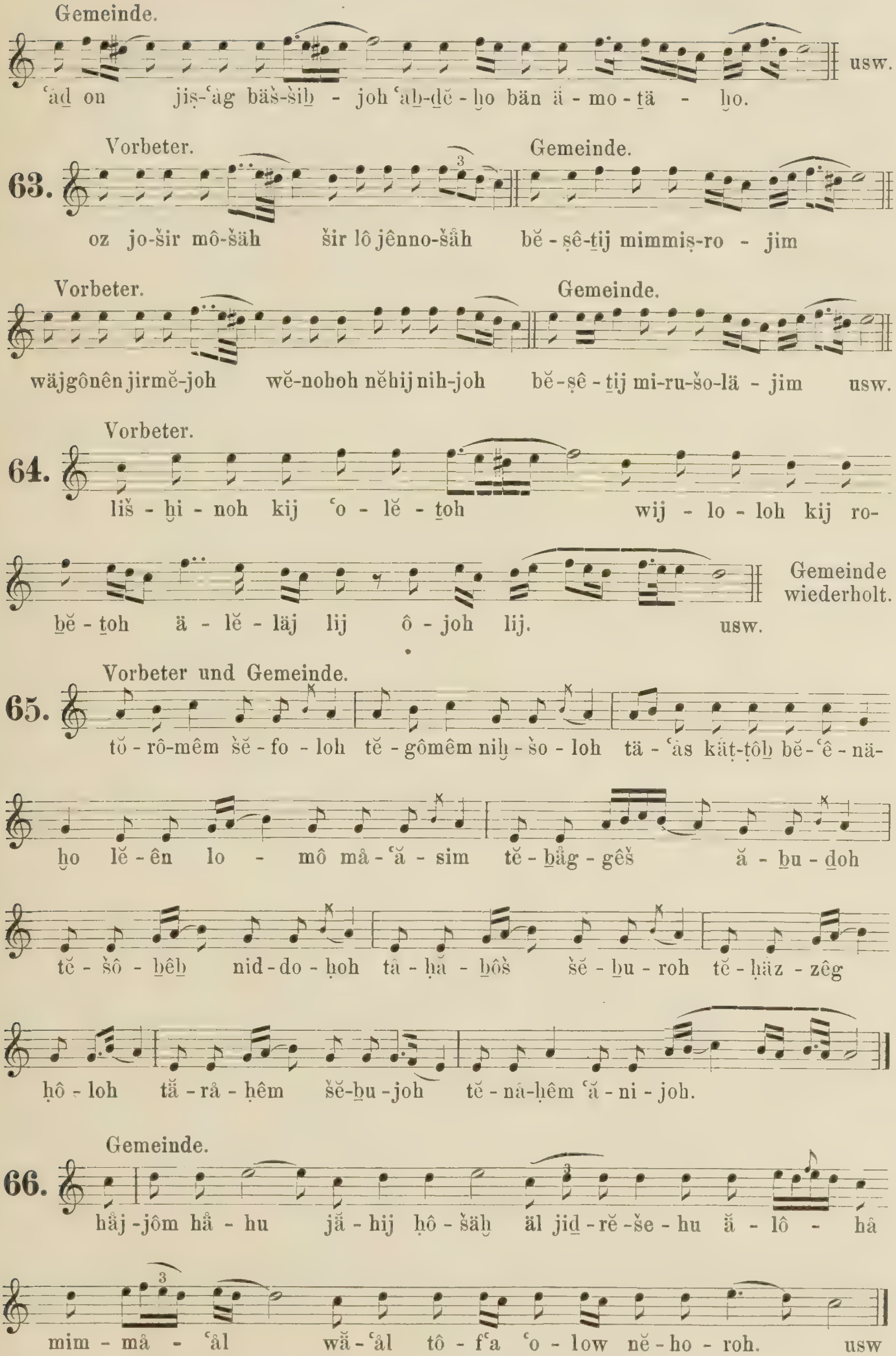


[1] Platte Nr. 1163.

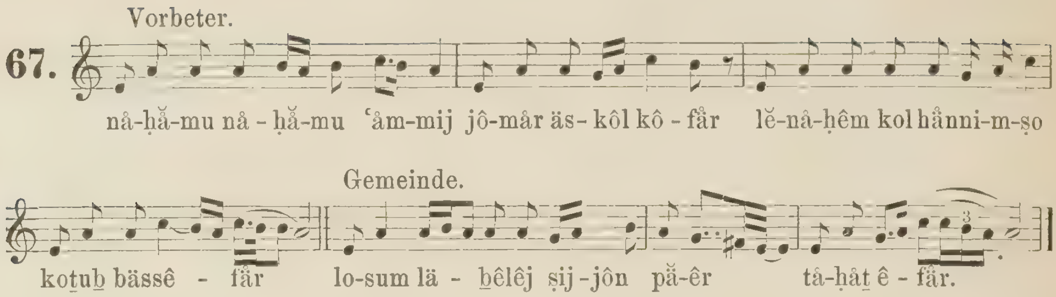

gu ʿo - lu ʿål ṣåw-wo - rij hiḇ-šil - kô - ḥij
nĕ - to - nä - nij ă - dô-noj bi - ḏej lô u - ḥäl gum
sil - lo kol äb - bi - råj ă - ḏô - noj bĕ - gir - bij go-ro ʿo-
läj mô-ʿêḏ liš-bôr bå - ḥu - roj ğäṯ do-råḥ ă - ḏô-
noj liḇ-ṯu - läṯ bäṯ jä - hu - ḏoh ʿål ê - läh
ă - nij bô - ḥi - joh ʿê - nij ʿê - nij jô - rå - ḏoh mä - jim
kij ro - ḥåg mim - mä-nij mĕ - nå - ḥêm mê - šiḇ näf - šij
ho - jū bo - näj šô - mê - mim kij ḡo - ḇår ô - jêḇ.
Vorbeter.
60.
bĕ - lêl zäh jiḇ - ko - jun wi - jê - li - lu bo - näj
lêl ḥo - råḇ bê - ṯij wĕ - nis - rĕ - fu ar - mô - näj
wĕ - ḇol bêṯ jis - ro - êl jä - hă - gu bij - ḡô - noj
Vorbeter und Gemeinde.
jiḇ - ku hä - sĕ - rê - foh ă - šår so - råf ă - ḏô - noj usw.
Vorbeter.
61.
ă - nij hăḡ-gä-ḇär ro - oh ʿŏ - nij bĕ - šê - ḇä - ṭ ʿäḇ - ro - ṯô



[1] Platte Nr. 1165.


Gemeinde.
usw.
ʿad on jis-ʿag bäš-šib - joh ʿab-dĕ - ho bän ä - mo - tä - ho.
63.
Vorbeter.
Gemeinde.
oz jo-šir mô-šäh šir lô jênno-šäh bĕ - ṣê-tij mimmis-ro - jim
Vorbeter.
Gemeinde.
wäjgônên jirmĕ-joh wĕ-nohoh nĕhij nih-joh bĕ - ṣê - tij mi-ru-šo-lä - jim usw.
64.
Vorbeter.
liš - hi - noh kij ʿo - lĕ - toh wij - lo - loh kij ro-
bĕ - toh ä - lĕ - läj lij ô - joh lij. usw.
Gemeinde wiederholt.
65.
Vorbeter und Gemeinde.
tŏ - rô-mêm šĕ - fo - loh tĕ - gômêm nih - šo - loh tä - ʿas kät-tôb bĕ - ʿê - nä-
ho lĕ - ên lo - mô må - ʿă - sim tĕ - båg - gêš ă - bu - doh
tĕ - šô - bêb nid - do - hoh tă - ha - bôš šĕ - bu - roh tĕ - häz - zêg
hô - loh tă - rå - hêm šĕ-bu -joh tĕ - na-hêm ʿă - ni - joh.
66.
Gemeinde.
håj - jôm hå - hu jă - hij hô - šäh äl jid - rĕ - še - hu ă - lô - hâ
mim - må - ʿål wă - ʿål tô - fʿa ʿo - low nĕ - ho - roh. usw

67.

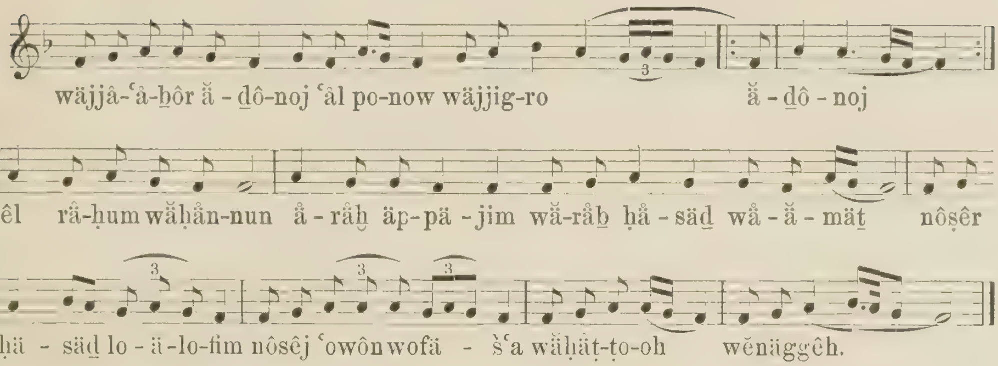


V. Sĕliḥot (Bußgebete für Werktage).

68.



69.



Gebete für Fast- und Bußtage.

Vorbeter und Gemeinde.

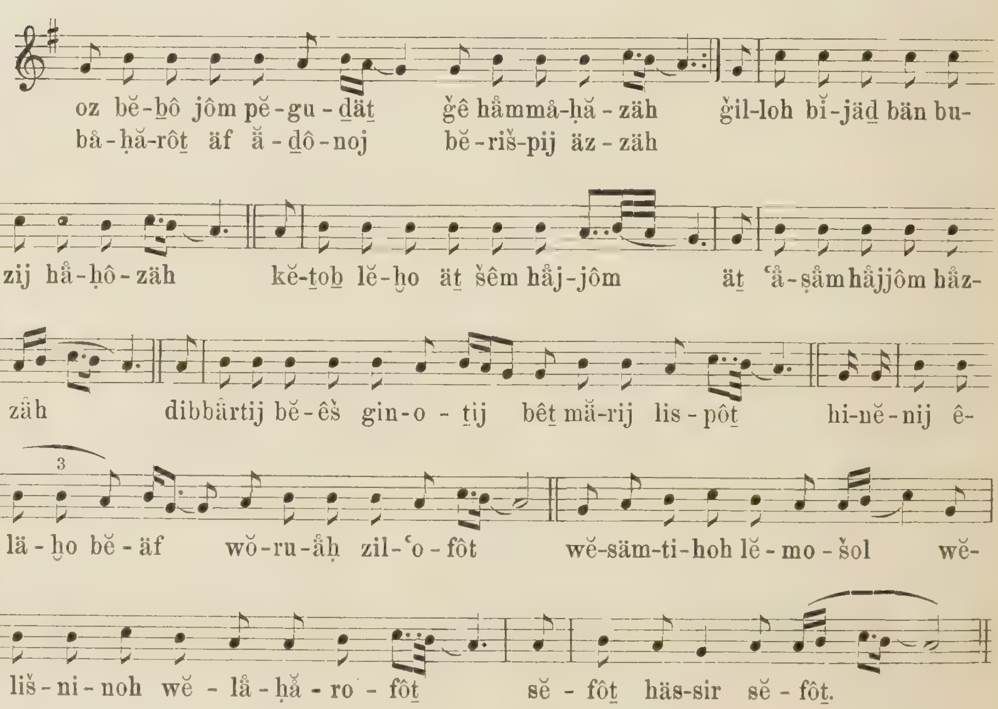
70.



71.


bå-ḥôdäš ho-ʿă-si - rij dĕ-lo - gâ-nij ô - jêb bå-ḥå - räb ʿwă-ʿâl zôt ă-
bŏ - ʿo-sôr lå-ḥô - däš hê-hin ʿo - läj ô - rêb
Vorbeter und Gemeinde.
gô-nên wĕ-gi - lij ʿo - rêb ôj lo - nu kij fo-noh håj-jôm
kij jinno-ṭu ṣi - lĕlêj ʿo - råb ʿå-:åb jê - ho-fêḥ lĕ - bô - går u - bô-gĕdim äl
jå - ʿå - lu ʿål ḥôn ʿål ʿå-mĕ - ho wĕ-lih - ê-bom tå - ʿå-läh tå - ʿål
zĕ-hôr lij bĕ-rit o - bôt bĕ - for-sij lĕ - ho käf wĕ-šå - ʿål
mê - mit um-hå - jäh mô - rid šŏ - ôl wi-jo - ʿål.

72.


oz bĕ-bô jôm pĕ-gu - dät ğê håmmå-hă - zäh ğil-loh bi-jäd bän bu-
bå-hă-rôt äf ă - dô-noj bĕ-riš-pij äz - zäh
zij hå-ḥô-zäh kĕ-tob lĕ-ho ät šêm håj-jôm ät ʿå-ṣåm håjjôm håz-
zäh dibbärtij bĕ-êš gin-o - tij bêt mä-rij lis - pôt hi-nĕ-nij ê-
lä - ho bĕ - äf wŏ-ru-åḥ zil-ʿo - fôt wĕ-säm-ti-hoh lĕ-mo-šol wĕ-
liš-ni-noh wĕ - lå - ḥå - ro - fôt sĕ - fôt häs-sir sĕ - fôt.

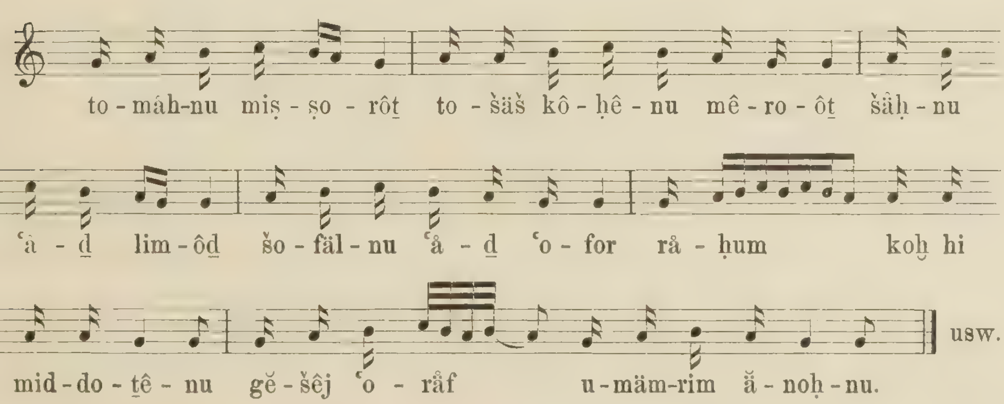
73.


♩ = 144.
šĕ-ʿêj ʿål-jôn bĕ-gôl ä̱b - jôn wĕ-šåw-ʿo - t̠ij äl tib̠ - zäh
lĕ-b̠o-b̠ô mår bĭ-jôm nä - mår lĕ-b̠än bu - zij hå - ḥô - zäh
kĕ - t̠ôb̠ lĕ - h̠o ät̠ šêm häj - jôm ät̠ ʿå - ṣäm häj-jôm
häz - zäh
usw.
bĕ-mäz-zäl ğĕ - d̠ij hă - lô bå - ʿă - d̠ij
nä - äs - fu šĕ - loš - tê - hän
usw.
u - b̠ô nä - ă - säf rôš
Rezit.
häs - säf hū ʿåz - ro häk - kô - hên kol ê -
läh gă - ro - u - nij wă-råb - bôt̠ ko - zäh wĕ - h̠o - zäh.

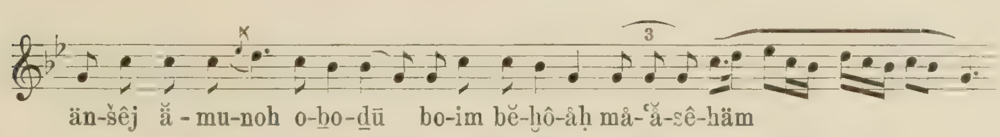
74.

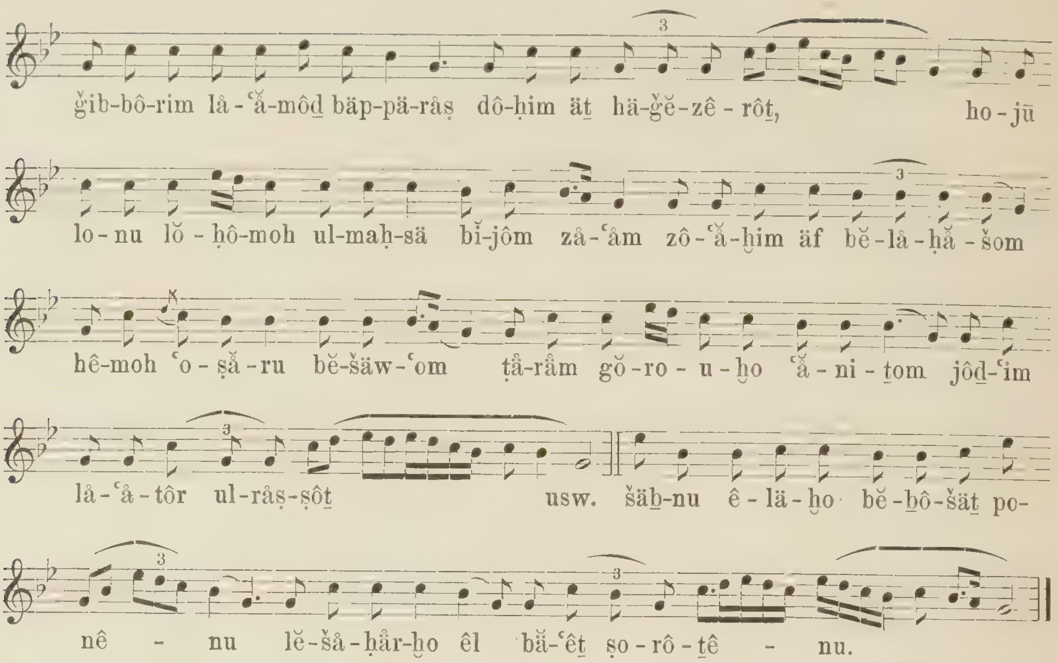

änšêj ămunoh o-b̠o-d̠u bo-im bĕh̠ô-åḥ ma-ʿå-sê-häm
usw.
šäb̠-nu ê-lä-h̠o bĕ-
b̠ô-šät̠ po-nê-nu lĕ-šå-ḥår-h̠o êl bă-ʿêt̠ ṣo-rô - t̠ê - nu.

75.


to - máh-nu miṣ - ṣo - rôt̠ to - šäš kô - ḥê - nu mê - ro - ôt̠ šäḥ - nu
ʿå - d̠ lim - ôd̠ šo - fäl - nu ʿå - d̠ ʿo - for rå - ḥum koh̠ hi
mid - do - t̠ê - nu gĕ - šêj ʿo - råf u - mäm-rim ă - noḥ - nu.
usw.

76.


än-šêj ă - mu-noh o-b̠o-d̠ū bo-im bĕ-h̠ô-åḥ må-ʿă-sê-häm


ğib-bô-rim lå-ʿă-môd̲ bäp-pä-râṣ dô-ḥim ät̲ hä-ğĕ-zê-rôt̲, ho-jū
lo-nu lŏ-ḥô-moh ul-maḥ-sä bĭ-jôm zå-ʿâm zô-ʿă-ḥim äf bĕ-lå-ḥă-šom
hê-moh ʿo-ṣă-ru bĕ-šäw-ʿom ṭå-râm gŏ-ro-u-ḫo ʿă-ni-ṯom jôd̲-ʿim
lå-ʿå-tôr ul-râṣ-ṣôt̲ usw. šäb̲-nu ê-lä-ḫo bĕ-ḇô-šät̲ po-
nê - nu lĕ-šå-ḥâr-ḫo êl bă-ʿêt̲ ṣo-rô-ṯê - nu.

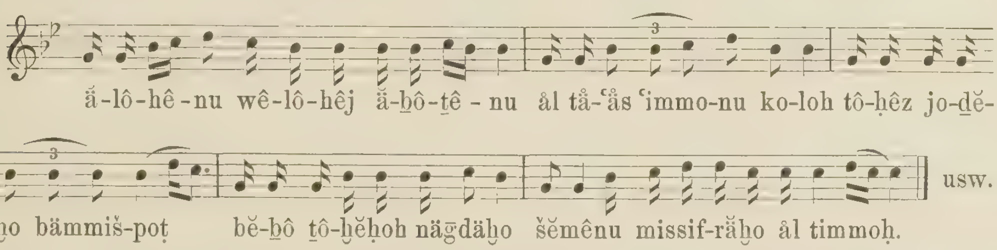
77.


do-ni-êl iš ḥă-mu-d̲ôt̲ o-mâr lĕ-fo-nä-ḫo hâṭ-ṭê
ă-lô-häj oz-nĕ-ḫo u-šĕ-mʿo pă-gâḥ ʿê-nä-ḫo ur-ê šô-mĕ-mô-ṯê-nu
wŏ-ho-ʿir ă-šâr nig-ro šim-ḫŏ o-lä-ḫo kij lô ʿâl ṣid̲-gô-ṯê-nu ă-nâḥ-
nu mäp-pi-lim tå-ḥă-nu-nê-nu lĕ-fo-nä-ḫo ki ʿâl râ-ḥă-mä-ḫo
ho-râb-bim ă-d̲ô-noj šĕ-mo-ʿoh, ă-d̲ô-noj sĕ-lo-ḥoh
ă-d̲ô-noj hâg-ši-ḇoh wå-ʿă-sê äl tă-å-ḥâr lĕ-må-ʿân-ḫo ă-
lô-häj kij šim-ḫo nig-ro ʿâl ʿi-rĕ-ḫo wä-ʿâl ʿâm-mĕ-ḫo.

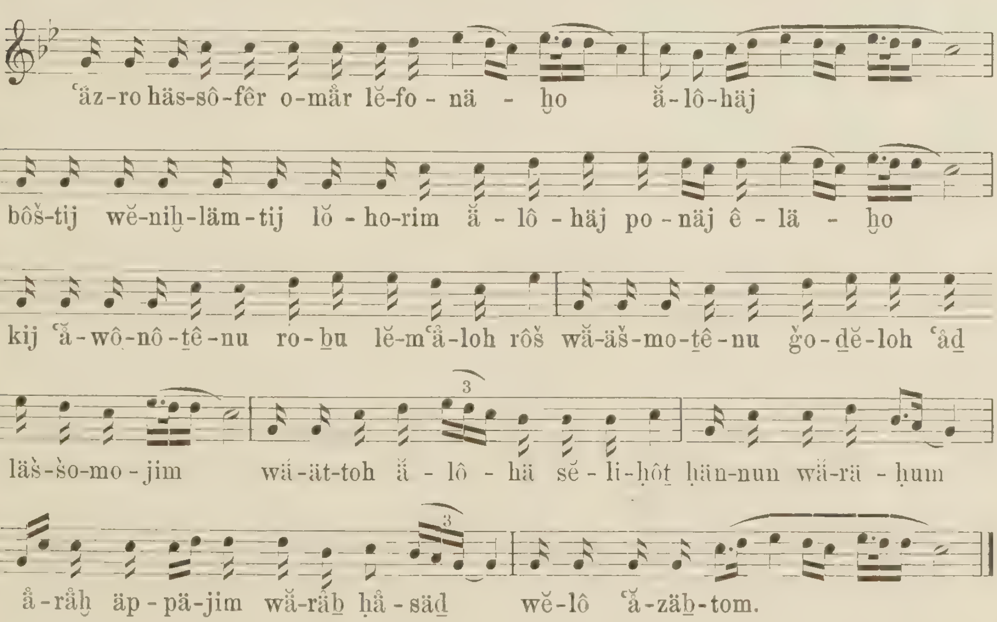
78.


uh-šä-ḥoṭ-u jis-ro-êl bämmid-bor ʿo-mäd môšä bi-tĕ-fil-loh lĕ-fo-
nä-ho u-big-gêš rå-ḥă-mim ʿål ʿåm-mä-ho jis-ro-êl
wĕ-hoh o-mår bit-fil-lo-tô sĕ-låḥ no la-ʿă-wôn ho-ʿom häz-zäh kĕ-gô-
däl ḥäs-dä-ho wĕ-hä-ă-šär no-so-to lo-ʿom häz-zäh mim-miṣ-ra-jim
wä-ʿad hê-noh äf ät-toh hă-ši-bô-to lô kĕ-darbêj ṭu-bĕ-ho bis-sar-tô
wĕ-ḥô-nän-tô wŏ-o-mår-to lô so-låḥ-tij kid-bo-rä-ho.

79.


ă-lô-hê-nu wê-lô-hêj ă-bô-tê-nu ål tå-ʿås ʿimmo-nu ko-loh tô-ḥêz jo-dĕ-
ho bämmiš-poṭ bĕ-bô tô-hĕḥoh nägdäho šĕmênu missif-räho ål timmoḥ.
usw.

80.


ʿäz-ro häs-sô-fêr o-mår lĕ-fo-nä-ho ă-lô-häj
bôš-tij wĕ-nih-läm-tij lŏ-ho-rim ă-lô-häj po-näj ê-lä-ho
kij ʿă-wô-nô-tê-nu ro-bu lĕ-mʿå-loh rôš wă-äš-mo-tê-nu gŏ-dĕ-loh ʿåd
läš-šo-mo-jim wä-ät-toh ă-lô-hä sĕ-li-ḥôt ḥän-nun wä-rä-ḥum
å-råh äp-pä-jim wă-räb hă-säd wĕ-lô ʿă-zäb-tom.

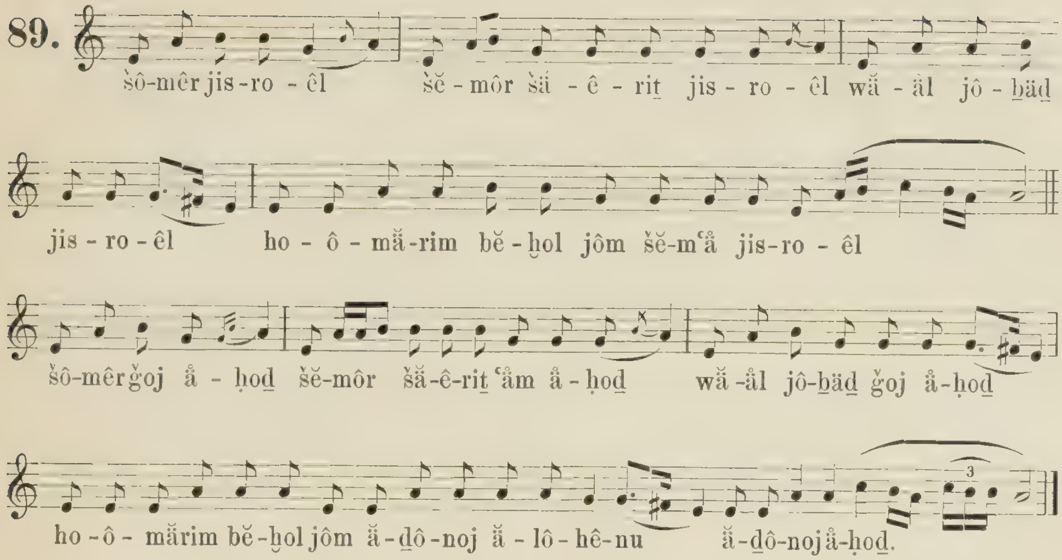
Ašmôrôt.


Vorbeter.
81.
jo-šên ål tê-ro-dām wʿa-zôb̲ hit̲-låh-hĕ-lå-ḫo hår-ḥêg
dår-ḫêj o-d̲om wĕ-šur dår-ḫêj ğĕ-b̲ô-hå-ḫo wŏ-rus̩ lå-ʿå-
b̲ôd̲ s̩ur gå-d̲äm kŏ-rus̩ kô-ḫĕ-b̲êj nĕ-ḡô-hå-ḫo
Gemeinde.
mäh lĕ-ḫo nir-dom gum gŏ-ro äl ă-lô-hä-ḫo.
Vorbeter.
82.
bän o-d̲om bän o-d̲om mäh lĕ-ḫo nir-d̲om gum ug-ro bĕ-t̩å-ḥă-nu-nim
šĕ-fôḫ si-ḥoh dŏ-rôš sĕ-li-ḥoh mê-ă-d̲ôn ho-ă-d̲ô-nim
ră-ḫås̩ ut̩-hår wă-ål tă-å-ḥår bă-t̩å-råm jo-mim pô-nim
um-hê-roh rus̩ lă-ʿåz-roh lif-nêj šô-ḫên mŏ-ʿô-noh
u-mip-pä-šʿå wĕ-gäm rå-šʿå bă-råḥ uf-ḥåd̲ mê-ă-sô-nim
on-no šĕ-ʿêj šim-ḫo jo-d̲ĕ-ʿêj jis-ro-êl nä-ă-mo-nim
Gemeinde.
lĕ-ḫo ă-d̲ô-noj hä-s̩ĕ-d̲o-goh wĕ-lo-nu bô-šät̲ hap-po-nim.
Vorbeter.
83.
gäm-tij wat-tid-däd̲ šĕ-no-t̲ij lih-jôt̲ käp-po-roh šô-êl bä-ʿå-d̲ij

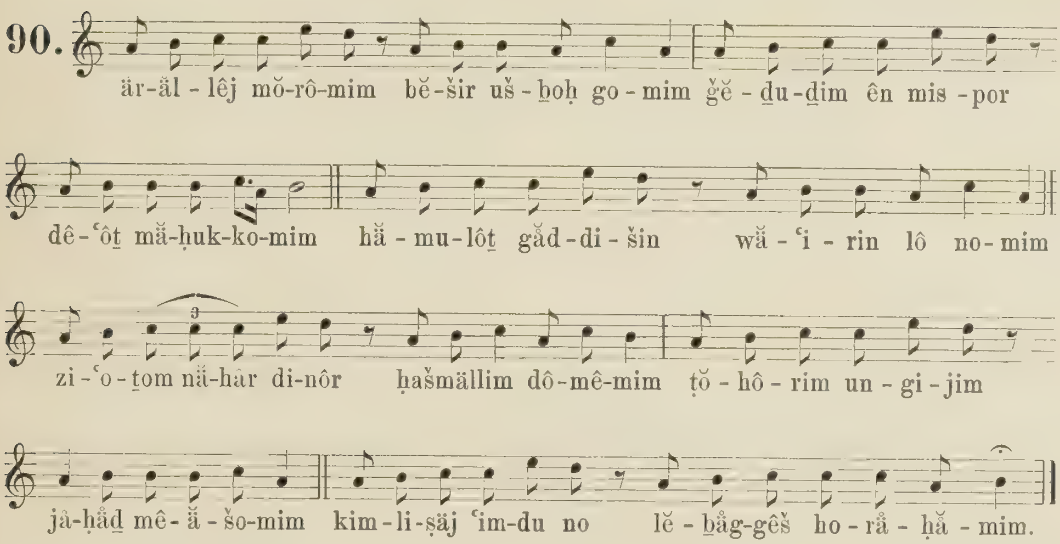

ub-ʿăd bê-tij ub-ʿăd kol gŏ-ho-lij jis-ro-êl.
usw.
84.
Gemeinde.
ă-dô-noj ă-lô-hêj ha-ṣĕ-bo-ôt jô-šêb hä-kŏ-ru-bim
bit-ṭi-toh lă-ʿåm-mä-ho šū-bū bo-nim šô-bo-bim
usw.
kij lô ʿal ṣid-gô-tê-nu ă-näḥ-nu mäppi-lim tă-ḥă-nu-nê-nu lĕ-fo-nä-ho
kij ʿål rå-ḥă-mä-ho ho-råb-bim
ă-dô-noj šĕ-mo-ʿoh
ă-dô-noj sĕ-lo-ḥoh
ă-dô-noj hag-ši-boh wå-sê äl tă-å-hår lĕ-må-ʿån-ho ă-lô-håj
kij šim-ho nig-ro ʿål ʿi-ră-ho wă-ʿål ʿåm-mä-ho hă-ši-bê-nu ă-dô-
noj ê-lä-ho wĕ-no-su-boh håd-dêš jo-mê-nu kă-gå-däm.
85.
Vorbeter.
Gemeinde wiederholt.
ă-dô-noj mä-läh
ă-dô-noj mo-loh
ă-dô-noj jim-lôh lŏ-ʿô-lom wo-ʿăd
Vorbeter.
Gemeinde.
bă-ṭå-räm šĕ-ḥo-gim wå-ă-ro-gim nim-to-ḥu ă-dô-noj mä-läh
Vorbeter.
Gemeinde.
wă-ʿăd lô mŏ-ô-rôt zo-ro-ḥu ă-dô-noj mo-loh


Vorbeter.
wŏ - ho - o - răṣ käb-bä-gä<u>d</u> ti<u>b</u> - läh wĕ - šo - mä-jim kå - ʿo - šon nim-
lo - ḥu
Gemeinde.
ă - <u>d</u>ô - noj jim - loḫ lŏ - ʿô - lom wo - ʿåd.
86.
Vorbeter.
ă - lô - hê-nu šäb-bäš - šo - mo-jim šĕ - mʿå gô - lê - nu
wă-gäbbêl tê-fil-lo-<u>t</u>ê - nu
Gemeinde.
ă - lô - hê - nu šäbbäššo-mo-jim
usw.
Vorbeter.
kĕ-<u>b</u>ôš ä<u>t</u> kô-<u>b</u>ĕ-šê - - nu ă-lô-hê-nu šäbbäššo-mo-jim.
usw.
87.
êl rå-ḥum šĕ-mä - ḫo
êl ḥånnun šê-mä - ḫo
êl å - råḫ äp - pä - jim šĕ - moḫ
mo - lê rå - ḥă - mim šĕ - moḫ bo - nu nig - ro šĕ - moḫ
ă - <u>d</u>ô - noj ʿă - sê lĕ - mä-ʿan šĕ - moḫ.
88.
ă - <u>d</u>ô - noj ʿă - sê lĕ-mä-ʿån šĕ moḫ ʿă - sê lĕ-mä-ʿån ă - mi - toḫ ʿă-
sê lĕ-mä-ʿån bĕ-ri - toḫ ʿă-sĕ lĕ-maʿån ğo<u>d</u> - loḫ
usw.
ʿă - sê lĕ-mä-ʿän
hä-mĕ-šo-rä-<u>t</u>im
mäl-o - ḫä-ḫo
po - nä-ḫo
hä-mĕ-<u>b</u>åğšim rå-ḥă-mim ʿål jis-ro-êl ʿåm-mä-ḫo

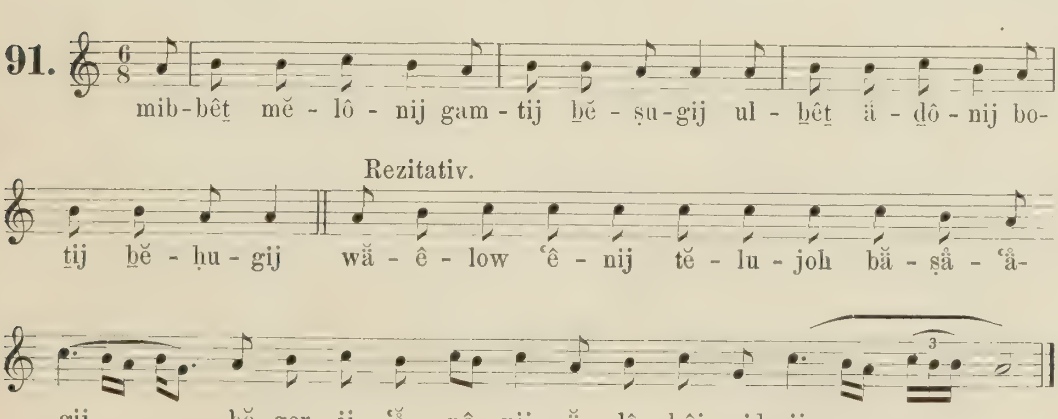
89.


šô-mêr jis-ro - êl šĕ - môr šä - ê - riṯ jis - ro - êl wă - äl jô - bäḏ
jis - ro - êl ho - ô - mă-rim bĕ - ẖol jôm šĕ-mʿå jis-ro - êl
šô-mêr ğoj å - ḥoḏ šĕ-môr šă-ê-riṯ ʿåm å - ḥoḏ wă -ål jô-bäḏ ğoj å-ḥoḏ
ho - ô - mărim bĕ - ẖol jôm ă - ḏô - noj ă - lô - hê - nu ă-ḏô-noj å-ḥoḏ.

90.

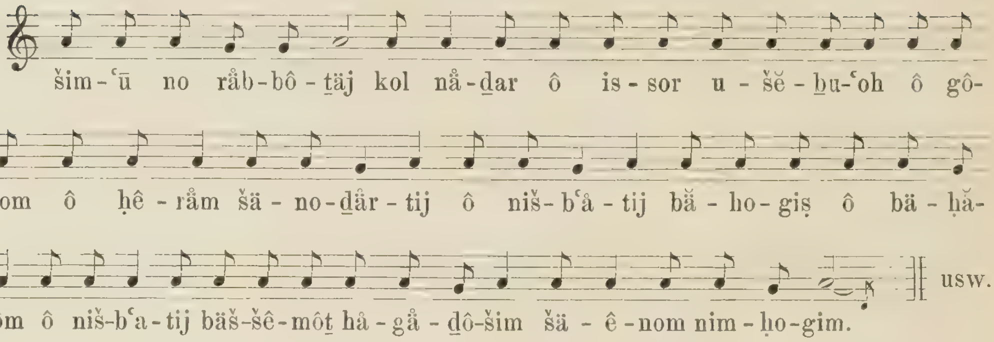

är-äl - lêj mŏ-rô-mim bĕ-šir uš - ḇoḥ go - mim ğĕ - ḏu-ḏim ên mis -por
dê-ʿôṯ mă-ḥuk-ko-mim hă - mu-lôṯ găd-di - šin wă - ʿi - rin lô no-mim
zi - ʿo - ṯom nä-här di-nôr ḥašmällim dô-mê-mim ṭŏ - hô - rim un - gi - jim
jå-ḥåḏ mê - ă - šo-mim kim-li-ṣäj ʿim-du no lĕ - ḇåg-gêš ho-rå - ḥă - mim.

91.


mib-bêṯ mĕ - lô - nij gam - tij bĕ - ṣu-gij ul - ḇêṯ ä - ḏô - nij bo-
Rezitativ.
ṯij ḇĕ - ḥu - gij wă - ê - low ʿê - nij tĕ - lu - joh bă - ṣå - ʿå-
gij bŏ-gor - ij ʿă - nê - nij ă - lô - hêj ṣiḏ-gij.

VI. Gesänge für die hohen Feiertage.

92.



Gesänge für Neujahr.

93.



94.




go-loh u-bizmän go-rib wă-im-ru o-mên
Gemeinde.
o-mên jĕ-hê šĕ-mê râb-bo mĕ-bo-râh lŏ-
ʿo-läm ul-ʿo-lĕ-mê ʿo-lĕ-mä-jo jit-bo
râh wi-jiš-täb-bâh
Vorbeter.
wi-jit-po-âr wi-jit-rô-mom
wi-jit-näs-sê wi-jit-hâddor
wijit-ʿâl-lê wijithâl-lol šĕmê dăgudšo bă-rih hū
lă-ʿê-lo ul-ʿê-lo min kol bir-ho-to ši-ro-to wĕ-tušbă-ho-to wĕ-nähmo-to
dä-ă-mi-ron bŏ-ʿol-mo wăim-ru o-mên
Gemeinde.
o-mên.
Vorbeter.
95.
bo-ră-hu ät ă-dô-noj hă-mĕ-bô-roh
Gemeinde.
bo-ruh ă-dô-noj hă-mĕ-bô-roh lʿôlom wo-ʿäd.
Vorbeter.
96.
bo-ruh ät-toh ă-dônoj ă-lô-hê-nu mä-läh ho-ʿô-lom ă-šär bid-bo-
rô ma-ʿă-rib ʿă-ro-bim bahoh-moh pô-tê-ah šŏ-ʿo-rim u-bit-bu-noh
mĕ-šän-nä ʿit-tim u-mä-hă-lif ät hä-zĕmännim umsäd-dêr ät häk-kô-ho-bim bĕ-

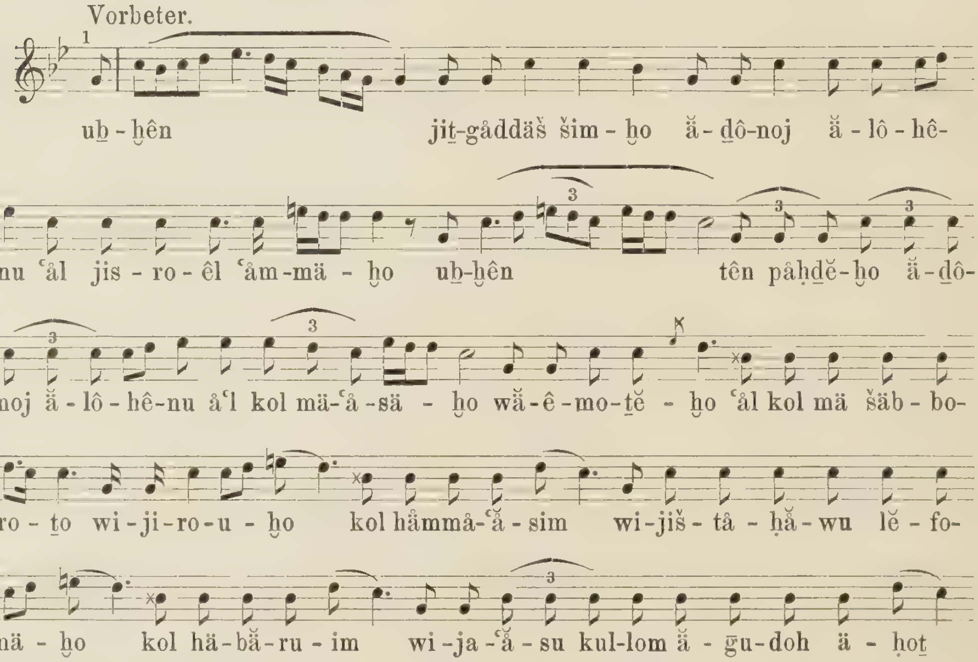

miš-mä-rô-tê-häm bo-ro-gi-ʿa kir-ṣô-nô bô-rê jô-mom wo-loj-loh ğô-lêl ôr
mi-pĕ-nêj ḥô-šäḥ wŏḥô-šäḥ mi-pĕnêj ôr umä-ʿă-bir jôm u-mê-bi loj-loh umäb-
dil bên jôm lĕ-loj-loh ă-dô-noj ṣĕ-bo-ôt šĕ-mô gŏ-dôš jis-ro-êl bo-ruḥ ät-
Gemeinde.
toh ä-dô-noj hämä-ʿă-rib ʿă-ro-bim o-mên.
Gemeinde.
97.
šĕ-mʿå jis-ro-êl ä-dô-noj
ä-lô-hê-nu ä-dô-noj ä-ḥod.
Morgengebet.
Vorbeter.
98.
šô-fêṭ kol ho-o-râṣ wŏ-ôtoh bämmišpoṭ jä-ʿă-mid no ḥåjim wo-ḥå-säd
ʿal ʿam ʿo-nij tâṣ-mid wă-ät tĕ-fil-lät hä-šâ-ḥar bimgôm ʿô-loh tä-ʿa-
Gemeinde.
mid ʿô-lät häb-bô-går ă-šâr lŏ-ʿô-lät hät-to-mid.
Vorbeter.
99.
o-bi-nu mäl-kê-nu ên lo-nu mä-läḥ ä-lo o-
Gemeinde. Vorbeter.
toh o-bi-nu mäl-kê-nu ʿă-sê ʿim-mo-nu lĕ-


Gemeinde.
usw.
mä - ʿån šĕ - mä - ho
o - bi - nu mäl-kê - nu.
100.
håm-mā - läh ă - dô - noj rum wĕ - tä - hât
gô - näh hä - ğĕ - di - lu å - mu - noj bĕ - nô - ʿâm šir u - mâ - ʿă-
Vorbeter und Gemeinde.
näh bä - ha - sô - sa - rô - t wŏ - gô - l šô - for
ho - ri - ʿu li - fĕ - nêj hâmmā - läh ă - dô - noj.
usw.
Vorbeter.
101.
bo - ruh ät - toh ă - dô - noj ă - lô - hê-
nu mä - läh ho - ʿô - lom ă - sår gid-dĕ - šo - nu bĕ - mis - wô-
šä - hä - hå - jo - nu usw.
tow wă-siw-wo - nu liš-mô - ʿâ gôl šô - for.
wă-hiğ - ği - ʿo - nu läz-zĕ-män häz - zäh.
102.
äšrêj ho-ʿom jôdĕ-ʿêj tĕ-ru-ʿoh ă-dô-noj bŏ-ôr po-nä - ho jă-hä-lêhun
usw.
Vorbeter.
103.
ă - dô - noj sĕ - fo - täj tif - toh u - fij jäğ-ğid tä-
hil - lo - tä - ho bo - ruh ät - toh ă - dô - noj ă - lô - hê - nu
wê - lô - hêj ä - bô - tê - nu ă - lô - hêj äb - ro - hom ă - lô - hêj jis - hog wê - lô-



Vorbeter.

104.



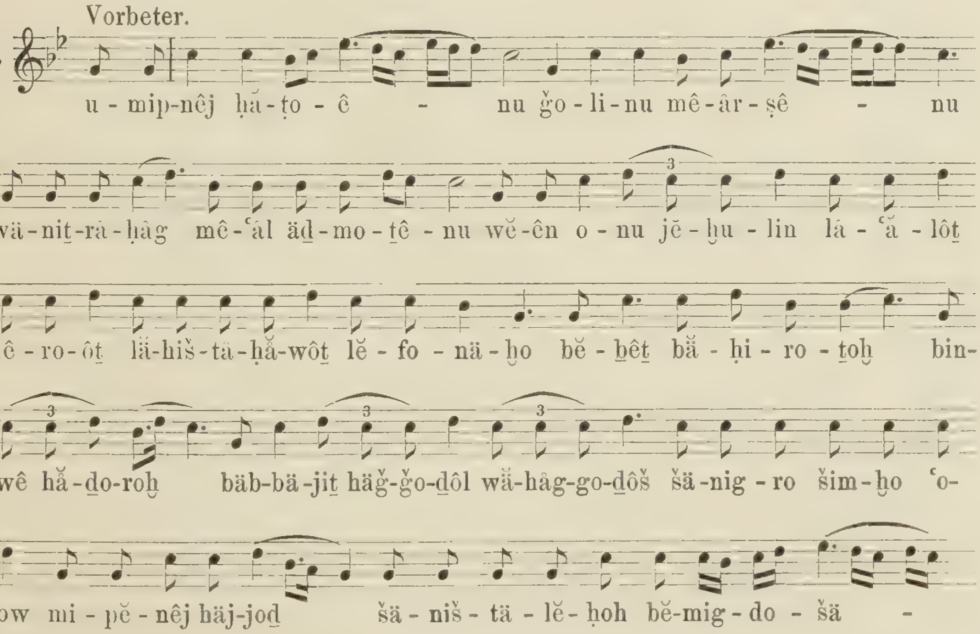
¹ Platte Nr. 1168.



105. Vorbeter.[1]

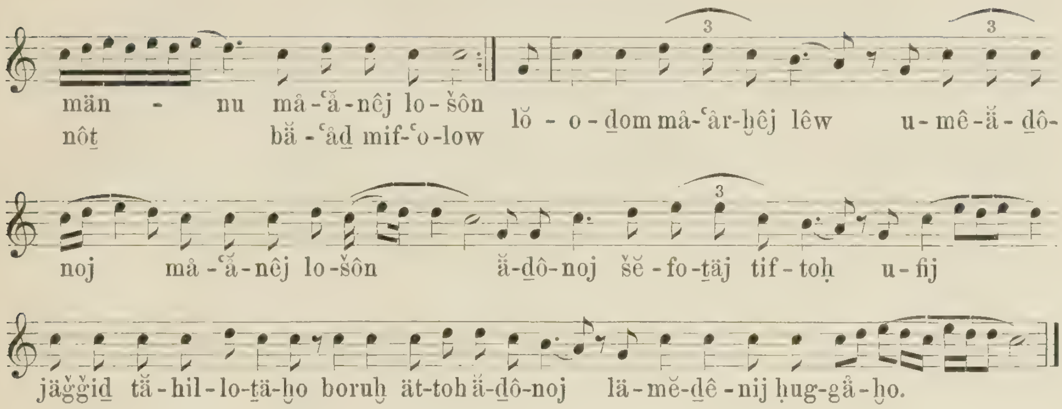


106. Vorbeter.



[1] Platte Nr. 1168.


ḫo ji̊ - hij ro - ṣôn mi - lĕ - fo - nä - ḫo ă - d̲ô - noj ă - lô - hê - nu
šä - to-šuw ut̲ - râ-ḥêm ʿô - lê - nu bä - râ - ḥă - mä - ḫo ho - râb - bim
ut̲-gâb-bêṣ pê-zu-rê - nu mibbên baġ-ġô-jim un - fu - ṣô - t̲ê - nu kê - nôs
mij - jâr - kĕ - t̲êj o - räṣ wâ - ḥă - b̲i - ê - nu lĕ - ṣij-jôn ʿi - roḫ bĕ-rin-noḫ
wĕ - li - ru-šo - lä - jim bêt̲ mig-do - šoḫ bĕ-sim-ḥât̲ ʿô - lom.
107. Vorbeter.
ʿo - lê - nu lĕ - šäb-bê - âḥ lä - ă - d̲ôn hâk - kôl lo - t̲êt̲ ġĕ - dul-loh
lĕ-jô - ṣer bĕ-rê - šit̲ šä-lô ʿo - so - nu kĕ-ġô - jêj ho - ă - ro - ṣôt̲ wĕ-
lô so - mo-nu kê-ḫol mišpŏ-ḥôt̲ ho - ă - d̲o - moh šä - lô som ḥâl-gê - nu ko-
häm wĕ - lô ġô - ro-lê - nu kê-ḫol hă-mô - nom šä-hêm miš - tâ - ḥă - wim lä-
hâ-b̲äl wo - rig u - mit̲-pä - lĕ-lim lĕ - lô jô - ʿil wä- ă - naḥ-nu miš-
tâ - ḥă-wim lif-nêj mā-läḫ mälḫêj hä-mĕ-lo-ḫim hâggo-d̲ôš bo-ruḫ hū.
108. Vorbeter.
ô - ḥi - loh lo - êl ă - ḥal - läh fo - now äš - ă - loh mim-
ă-šâr big-hâl ʿom o - ši - roh ʿu - zô äb-bi - ʿoh rĕ - no-



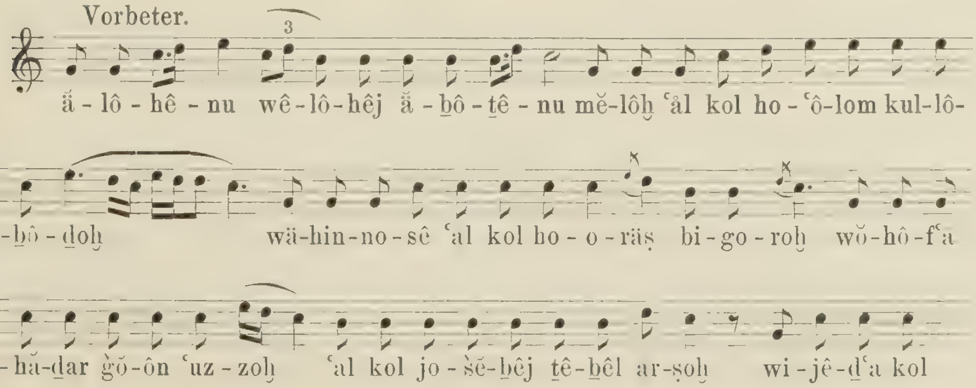
Vorbeter.

109.



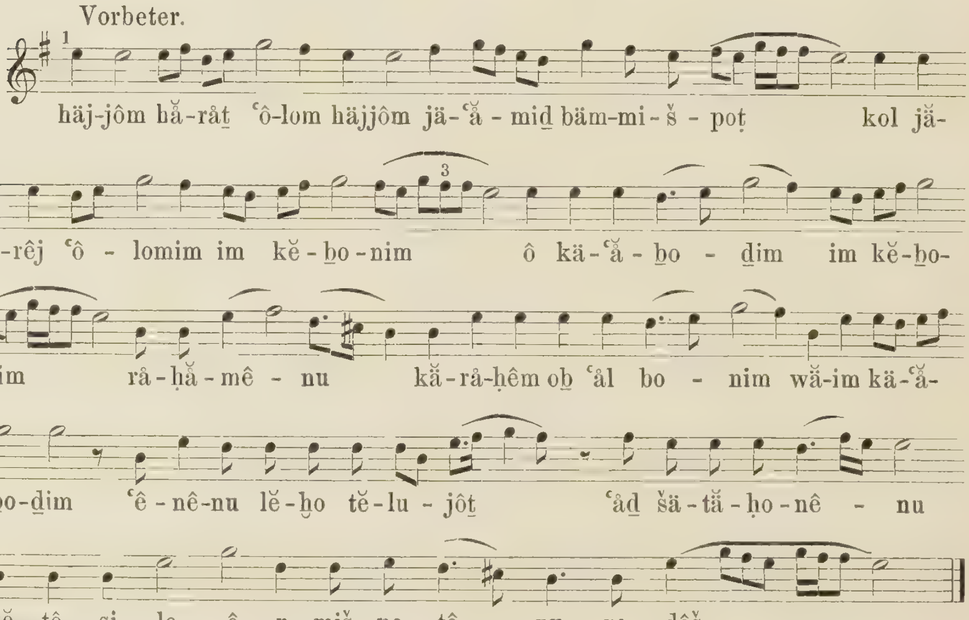
Vorbeter.

110.

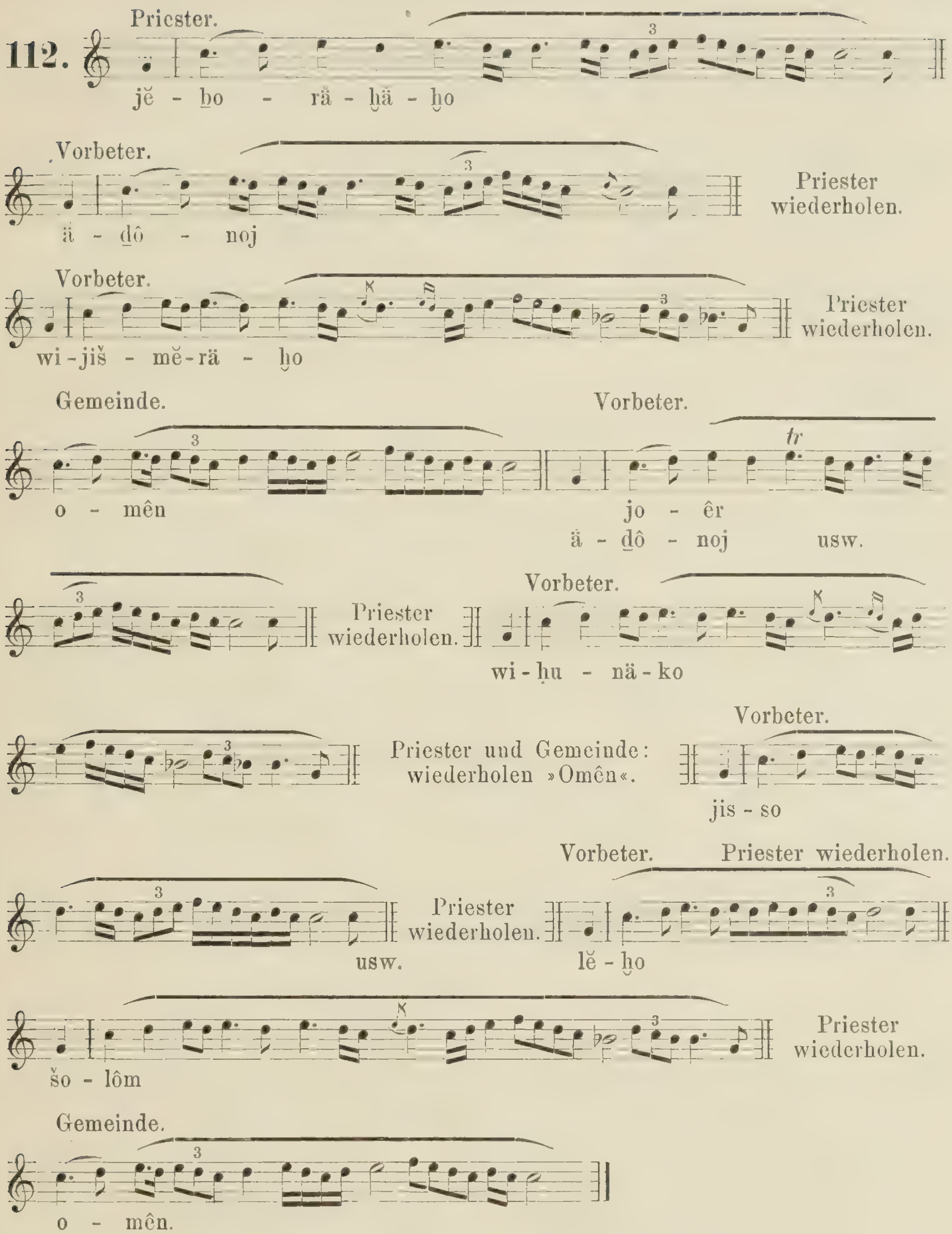




111. Vorbeter.[1]

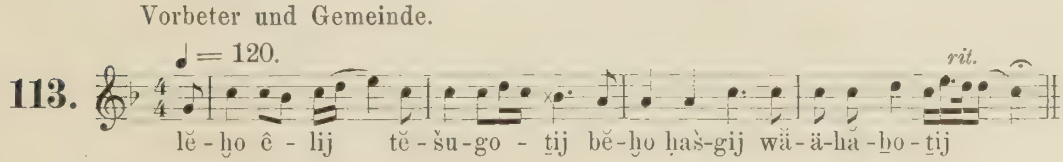


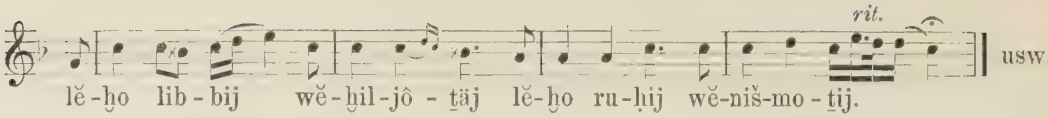
[1] Platte Nr. 1169.



Gesänge für den Versöhnungstag.

Vorbeter und Gemeinde.





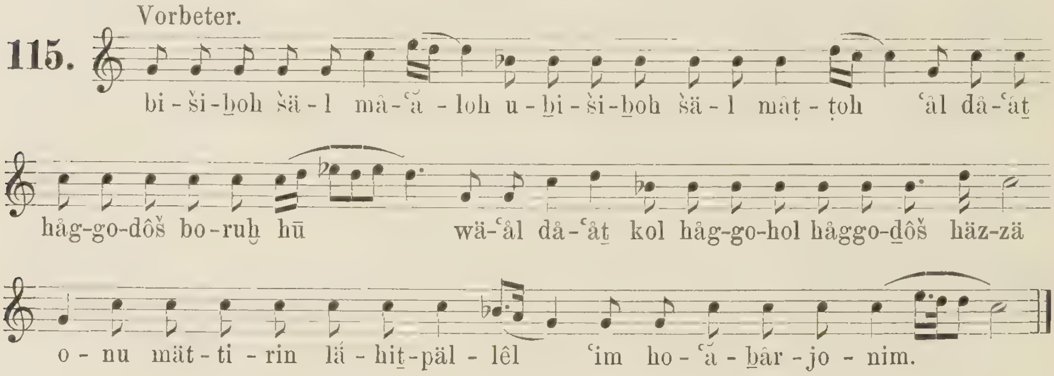
Vorbeter und Gemeinde.

114.

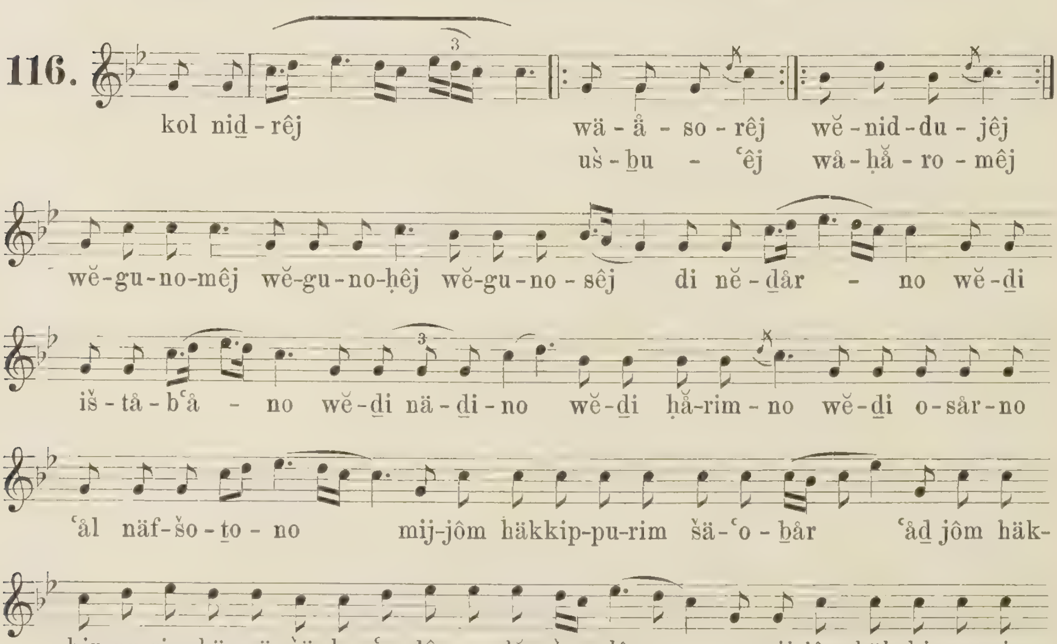


Vorbeter.

115.

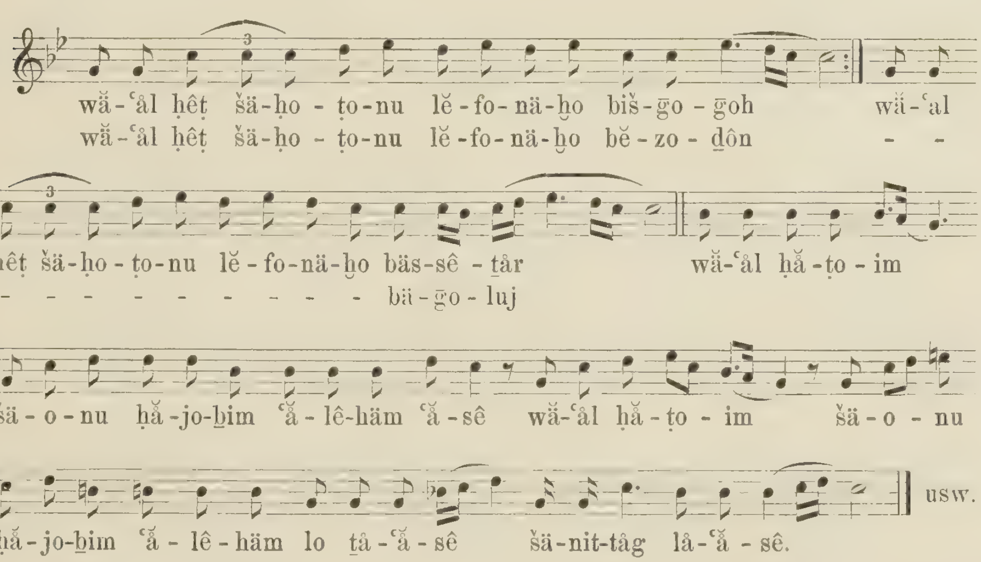


116.

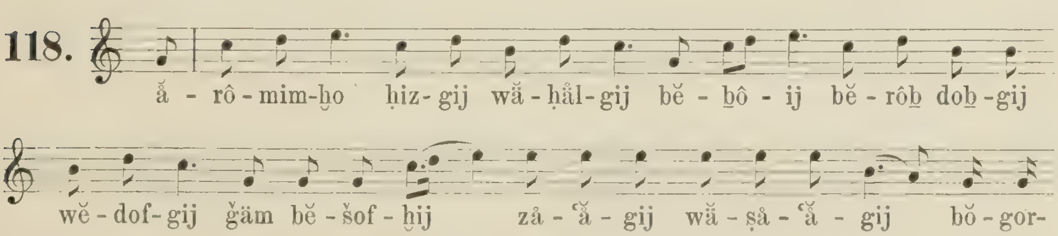


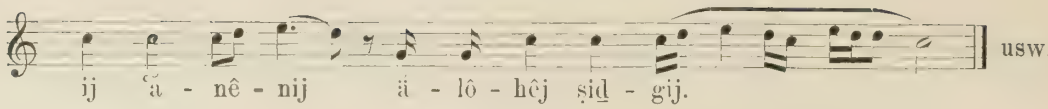

häz - zä ʿād jôm häkkip-pu-rim šä - jo - bô ʿo - lê - nu lĕ - šo - lôm
nid - ro - no lo nid-rêj uš-bu-ʿo - to - no lo šĕ-bu-ʿêj wâ-hă-ro - mä - no
lo hă - ro-mêj wĕ-nid-du-jä - no lo nid-du-jêj kul-hôn it - hă - rat - no
wä-ă - so-râ - no lo ă - so -rêj
bŏ-hôn jĕ-hêj rʿa-wo di-hôn šĕ-bi - tin uš - bi - gin lo šä-ri - rin wĕ-lo
gâj-jo - min wĕ-nis-lâh lĕ-hol ʿă-dät bĕ-nêj jis-ro - êl wĕ-läğ-ğêr häğ-ğor
bĕ - tô - hom kij lĕ - hol ho - ʿom biš - go - goh.

117.


wă-ʿâl hêt šä-ho - to-nu lĕ - fo- nä-ho biš-go - goh wä-ʿal
wă-ʿâl hêt šä-ho - to-nu lĕ - fo- nä-ho bĕ - zo - dôn - -
hêt šä-ho - to-nu lĕ - fo-nä-ho bäs-sê - târ wă-ʿâl hă - to - im
- - - - - - - - - - bä - go - luj
šä - o - nu hă -jo-bim ʿă - lê-häm ʿă - sê wă-ʿâl hă - to - im šä - o - nu
hă - jo-bim ʿă - lê - häm lo tâ - ʿă - sê šä-nit-tâg lâ-ʿă - sê.
usw.

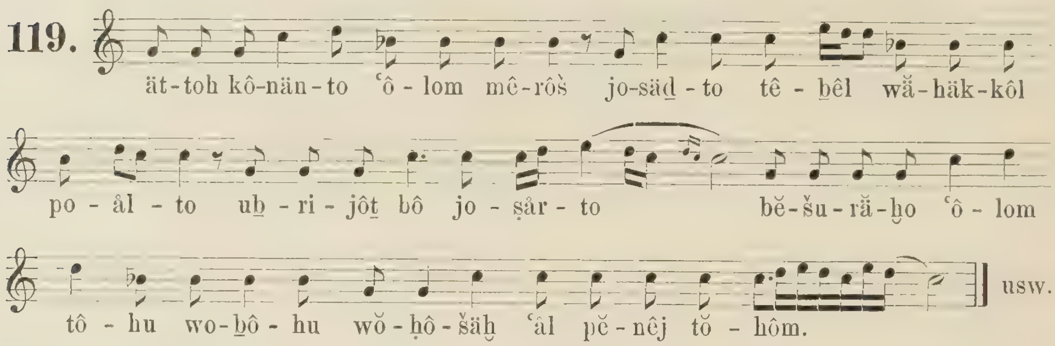
118.


ă - rô - mim-ho hiz- gij wă - hâl-gij bĕ - bô - ij bĕ - rôb dob - gij
wĕ - dof- gij ğäm bĕ - šof - hij zâ - ʿă - gij wă - sâ - ʿă - gij bŏ - gor-



ij ʿa - nê - nij ä - lô - hêj ṣid̲ - gij.
usw.

119.



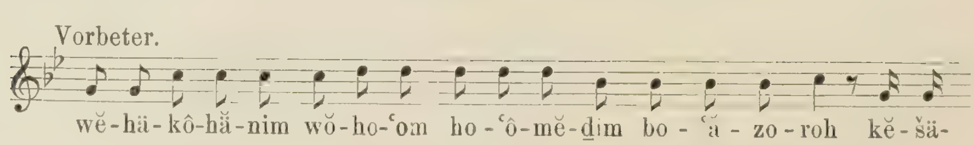
ät-toh kô-nän-to ʿô - lom mê-rôš jo-säd̲ - to tê - b̲êl wă-häk-kôl
po - âl - to ub̲ - ri - jôt̲ bô jo - ṣâr - to bĕ-šu-rä-ḇo ʿô - lom
tô - hu wo-b̲ô - hu wŏ - ḥô - šäh̲ ʿal pĕ - nêj tŏ - hôm.
usw.

120.

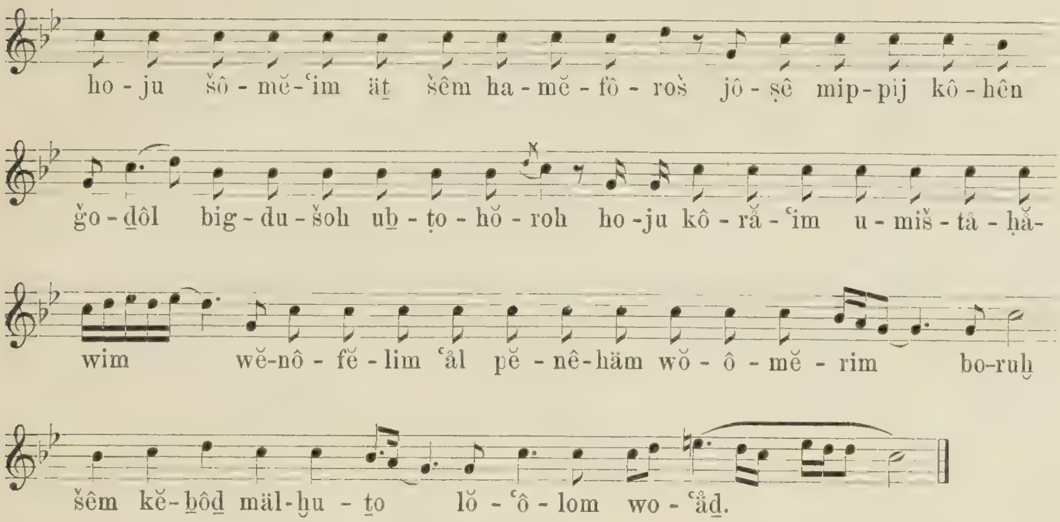


wĕ-ḇoh̲ ho-joh ô - mêr on - no häš-šêm
ḥo - ṭo - t̲ij ʿo - wi - t̲ij po-šʿâ-tij lĕ - fo - nä - ḇo
ä - nij u - b̲ê - t̲ij on - no b̲äš - šêm käp-pâr no lä - ḥă - ṭo - im
wĕ - lâ - ʿa - wô-nôt̲ wĕ - lif - šo - ʿim šä-ḥo - ṭo - t̲ij wĕ-šä - ʿo-
wi - t̲ij wĕ-šä-po-šʿâ-tij lĕ - fo - nä-ḇo ă-nij u - b̲ê-t̲ij
käk-ko-t̲ub̲ bĕ-t̲ô-rat̲ mô-šä ʿâb̲-dä-ḇo kij b̲äj-jôm häz-zä jĕ-ḇäp-pêr ʿă - lê-ḇäm
lă - ṭâ-hêr ät̲-ḇäm mik-kôl ḥă-tô - ṭê-ḇäm lif-nêj ă - d̲ô - noj.

121.

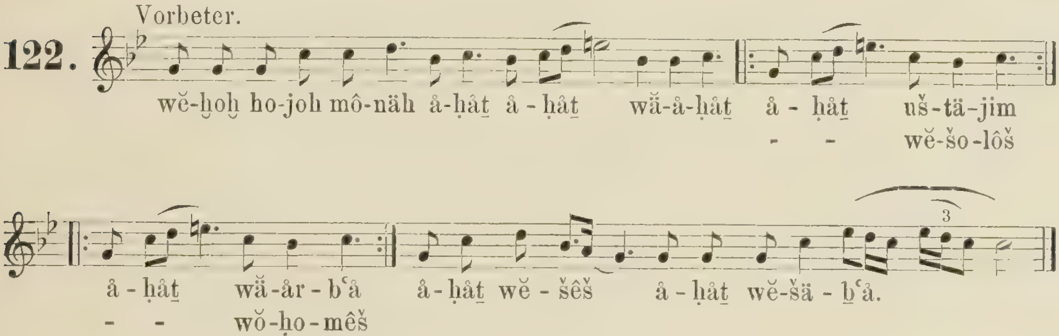


Vorbeter.
wĕ-hä-kô-hă-nim wŏ-ho-ʿom ho - ʿô-mĕ-d̲im bo - ʿă - zo-roh kĕ-šä-



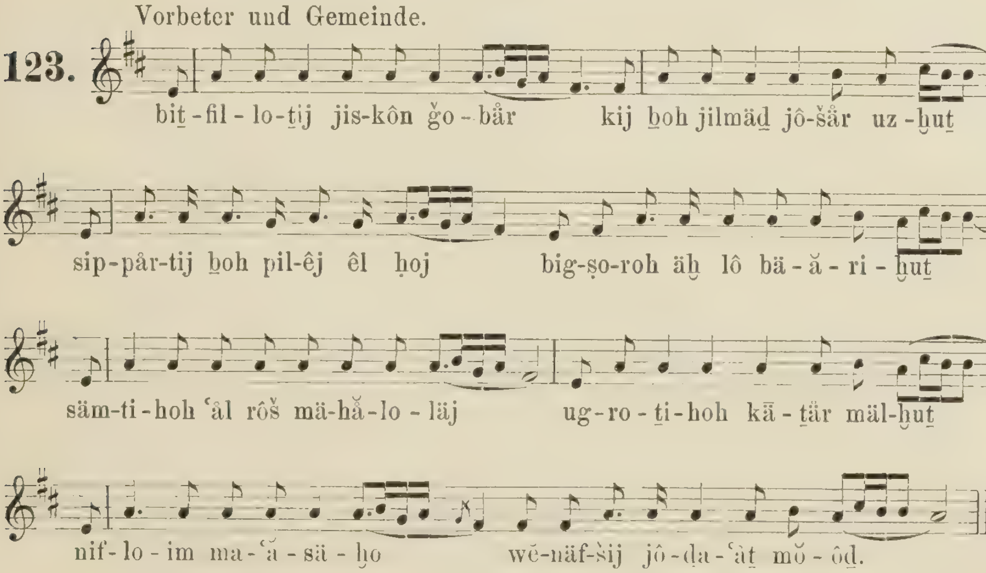
Vorbeter.

122.



Vorbeter und Gemeinde.

123.



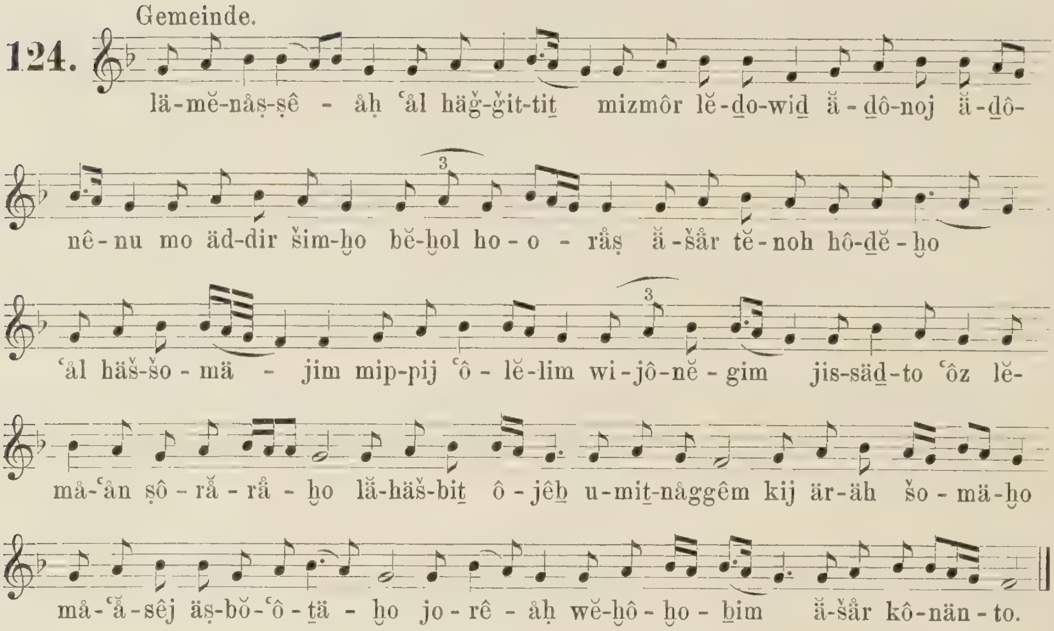
usw.

VII. Verschiedenes.

Psalmen für Werktage.

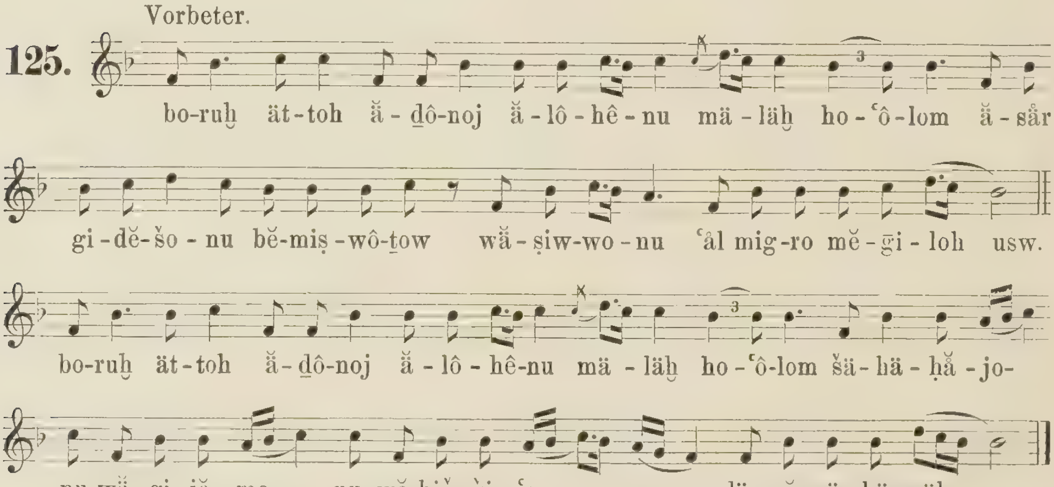
Gemeinde.

124.

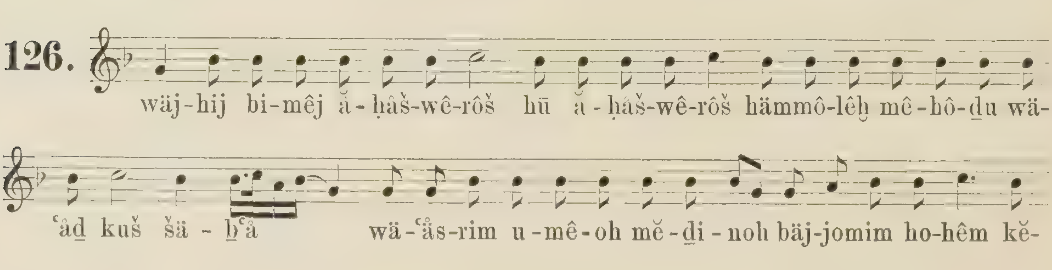


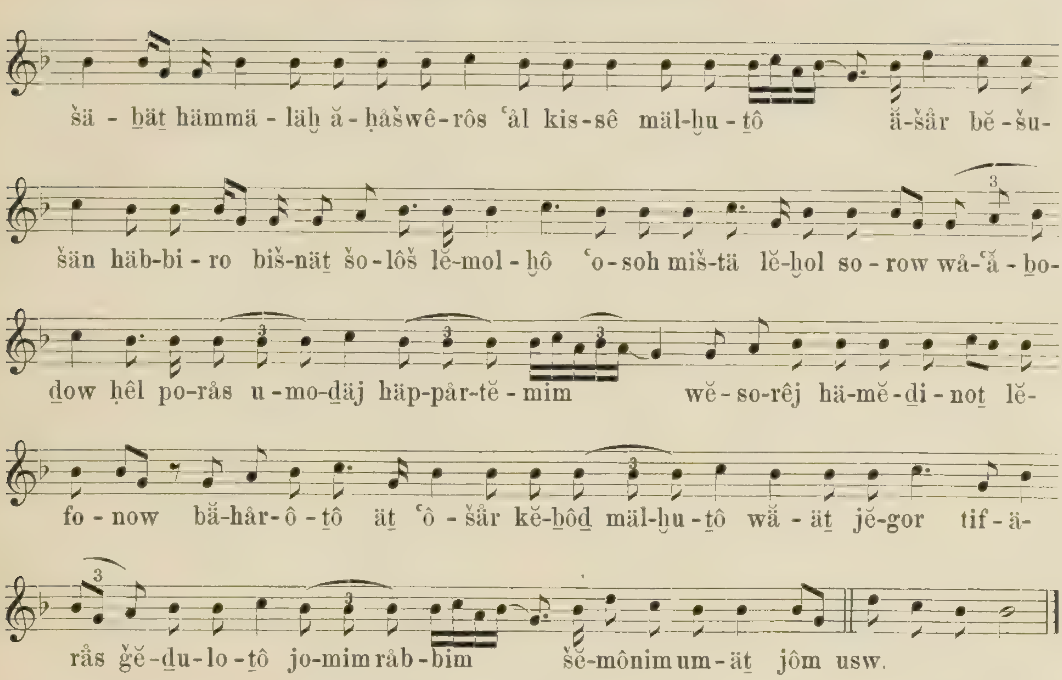
Vorbeter.

125.

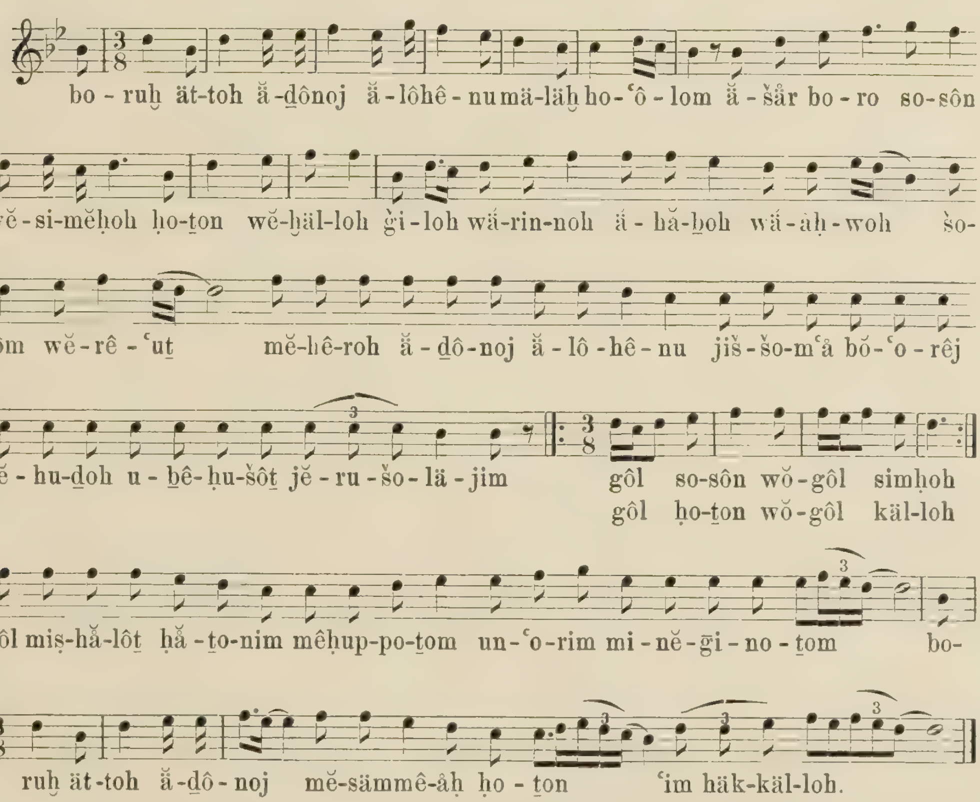


126.




šä - ḇäṯ hämmä - läḥ ă - ḥåšwê-rôs ʿål kis-sê mäl-ḥu - tô ă-šår bĕ -šu-
šän häb-bi - ro biš-näṯ šo-lôš lĕ-mol-ḥô ʿo-soh miš-tä lĕ-ḥol so - row wå-ʿă - ḇo-
ḏow ḥêl po-rås u -mo-ḏäj häp-pår-tĕ - mim wĕ - so-rêj hä-mĕ-ḏi - noṯ lĕ-
fo - now bă-hår-ô - ṯô äṯ ʿô - šår kĕ-ḇôḏ mäl-ḥu - ṯô wä - äṯ jĕ-gor tif - ä-
rås ğĕ-ḏu-lo - ṯô jo-mim råb - bim šĕ-mônim um-äṯ jôm usw.

127.

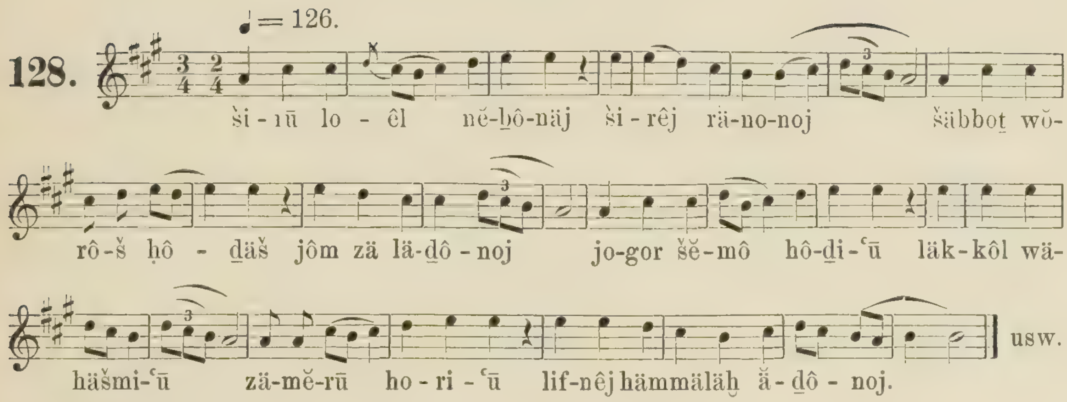

bo - ruḥ ät-toh ă-ḏônoj ă-lôhê - numä-läḥ ho-ʿô - lom ă - šår bo - ro so-sôn
wĕ-si-mĕḥoh ḥo-ṯon wĕ-ḥäl-loh ği-loh wä-rin-noh ä - hă-ḇoh wä-äḥ-woh šo-
lôm wĕ-rê - ʿuṯ mĕ-hê-roh ă - ḏô-noj ă - lô - hê - nu jiš-šo-mʿå bŏ-ʿo-rêj
jĕ - hu-ḏoh u - ḇê-ḥu-šôṯ jĕ - ru - šo - lä - jim gôl so-sôn wŏ-gôl simḥoh
gôl ḥo-ṯon wŏ-gôl käl-loh
gôl miṣ-hă-lôṯ hă - ṯo-nim mêḥup-po-ṯom un-ʿo-rim mi - nĕ - gi - no - ṯom bo-
ruḥ ät-toh ă-ḏô - noj mĕ-sämmê-åḥ ḥo - ṯon ʿim häk-käl-loh.

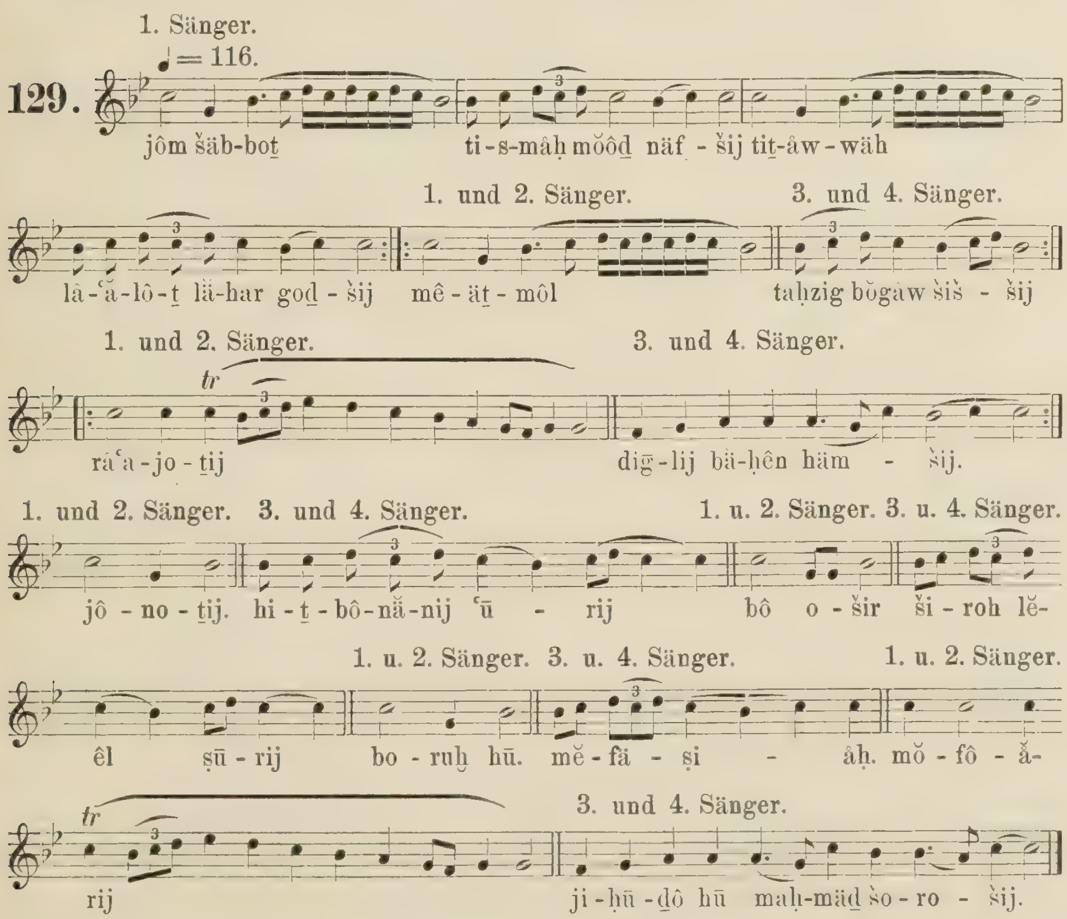
Gesänge der jemenischen Juden.

Abteilung II: Außersynagogale Gesänge. Nr. 128—203.

I.	Nr. 128—140.	Sabbatlieder.
	» 164—165.	
II.	» 141—142.	Ḥidujôṯ.
III.	» 143.	Halêlôṯ.
IV.	» 144—145.	Zäfǟṯ.
V.	» 146—163.	Něšīḏ.
VI.	» 166—200.	Širôṯ.
	» 201—203.	Anhang.

I. Sabbatlieder. (Širôt.)



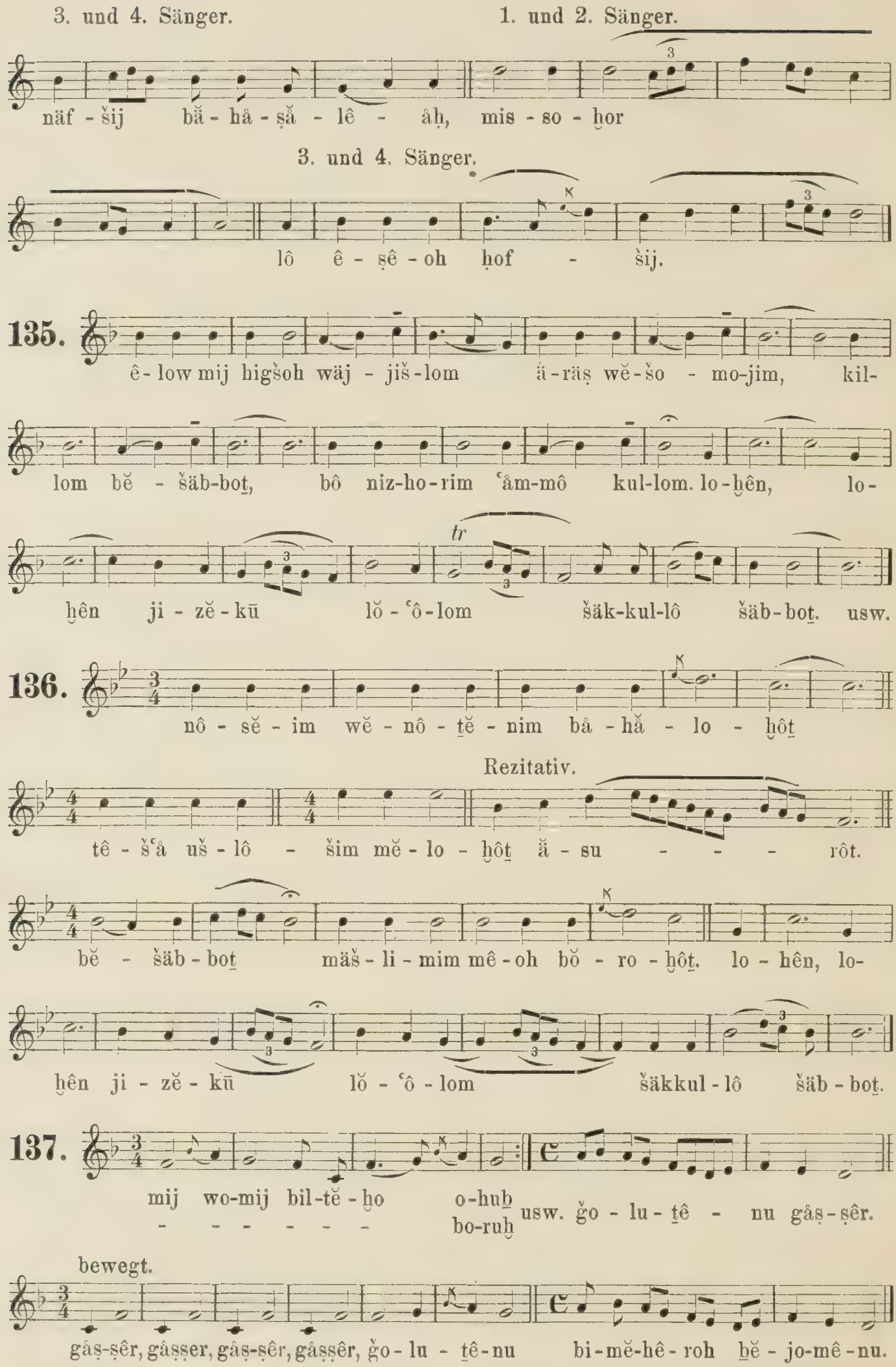



♩ = 108.
130.
bĭjôm šäb - bot ă - šäb - bê - âḥ lo - êl ḥâj ğô - ă - lij
wă-âg - rib gor - bĕ - nôt rê - âḥ bĭ-jôm šub hê - ḇo - lij.
usw.
131.
tr
jêm häš - šäb - bot ên ko - mô-hū, bê - ră - ḇô ă-
mij - jêm ri - šôn ʿad jôm šiš-šij, li - gĕ - râ - t
tr
lô - him wäj - gâ - dĕ - šê - hū.
šäb - bot niḫ - sĕ - fôh näf - šij.
kij bĕ - šäb - bot ê - ṣê ḥof-
šij wĕ - ḫij jêm mĕ - nu - ḥoh ăg - ro - ê - hu.
1. Sänger.
rit.
132.
šo - lôm lĕ - ḇô šäb - bot, šo - lôm wĕ - sim - ḥoh šo-lôm lĕ-
Fine.
1. und 2. Sänger.
rit.
ḫo šo - lôm jôm häm-mĕ - nu - ḥoh. si - su bĕ - nêj jâ - ʿă-
3. und 4. Sänger.
rit.
gôḇ kij ḇo šĕ - ḇi - ʿij, ğı - lu bĕ - lă - gâḥ ṭôḇ
1. und 2. Sänger.
rit.
jôm šâ - ʿă - šu - ʿij. ur - u ă - mät mä - ṭôḇ dô - ḏij wă-rê - ʿij.
3. und 4. Sänger.
Alle Sänger.
äm - ṣo bĭ - jôm zä ṭôḇ so - sôn wĕsim-ḥoh
D. C. al F.

133.

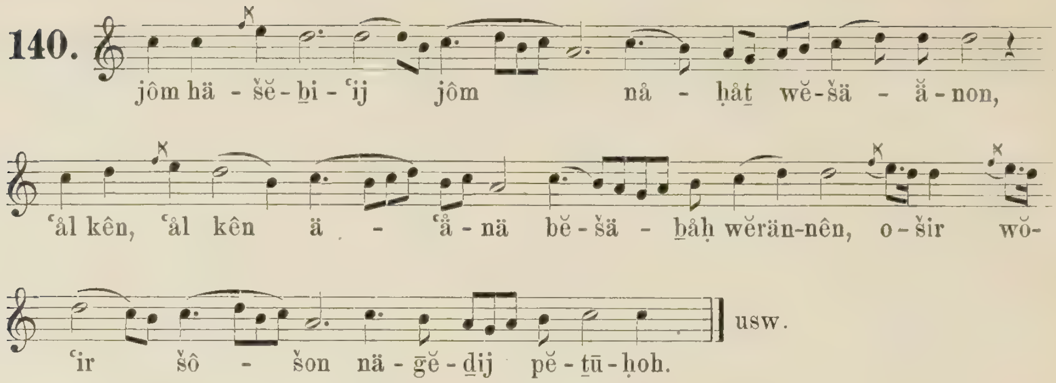
134.


1. Sänger.
bĭ - jôm šäb̠ - bot̠ ă - šäb - bê - âḥ lă - êl ḥâj ğô - ă-
lij wă - âg - rib̠ gor-bĕ-nôt̠ rê - - - âḥ bĭ-
jômšub̠ hê - ḥo - lij.
1. und 2. Sänger.
šĕ - ḥij lo - êl jĕ - ḥi-
3. und 4. Sänger.
d̠o - t̠ij. bô - gô - lêḥ hä - lĕ - lij.
1. und 2. Sänger.
wĕ - ziḥ - rij jôm
mĕ - nu - ḥo - t̠ij.
3. und 4. Sänger.
wŏ - ʿul - lô tis - bĕ - lij.
1. und 2. Sänger.
wŏ - hô - si - fij bĕ - sim - ḥo - t̠ij,
3. und 4. Sänger.
wă - âl tit̠ - â - bĕ-
lij.
1. und 2. Sänger.
wĕ - lib - bij t̠ôb̠ wĕ - so - mê - - âḥ,
3. und 4. Sänger.
bă - ḥên mit̠ - nâ - hă - lij.
1. und 2. Sänger.
po - ṣi - t̠ij ät̠ ät̠ pij lĕ - šäb - bê - âḥ,
1. und 2. Sänger.
bô o - šir
šir
3. und 4. Sänger.
šir lä - mê - nä - ṣĕ - âḥ.
1. und 2. Sänger.
tit̠ - ʿân - nä - g̠ näf-

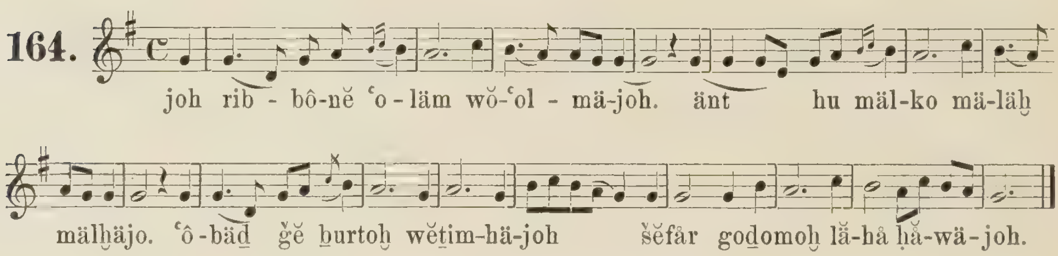

3. und 4. Sänger.
1. und 2. Sänger.
näf - šij bă - hâ - ṣă - lê - âḥ, mis - so - ḫor
3. und 4. Sänger.
lô ê - ṣê - oh ḥof - šij.
135.
ê - low mij higšoh wäj - jiš - lom ä - räṣ wĕ - šo - mo-jim, kil-
lom bĕ - šäb-bot, bô niz-ho-rim ʿâm-mô kul-lom. lo - ḫên, lo-
ḫên ji - zĕ - kū lŏ - ʿô - lom šäk-kul-lô šäb-bot. usw.
136.
nô - sĕ - im wĕ - nô - tĕ - nim bâ - hă - lo - ḫôt
Rezitativ.
tê - šʿâ uš - lô - šim mĕ - lo - ḫôt ă - su - - - rôt.
bĕ - šäb - bot mäš - li - mim mê - oh bŏ - ro - ḫôt. lo - hên, lo-
ḫên ji - zĕ - kū lŏ - ʿô - lom šäkkul - lô šäb - bot.
137.
mij wo-mij bil-tĕ - ḫo o-hub
- - - - - - bo-ruḫ
usw. ǧo - lu - tê - nu gâṣ - ṣêr.
bewegt.
gâṣ-ṣêr, gâṣser, gâṣ-ṣêr, gâṣṣêr, ǧo - lu - tê-nu bi-mĕ-hê - roh bĕ - jo-mê - nu.


138.
jo - gor jôm häš-šä - bot tāḡ - dil
bib-rit šo - lôm wă-ḥă - jim wăgiddäš - tô wi-hij mäbdil
bên jis - ro - êl lo-ʿâm - mim.
139.
1. Sänger.
šä-bâḥ ôm - rim bĕ-nêj ă - mu-
näj, ʿâl šäb - bot wâ-râb tu - - - bô
häj - jôm ʿo-soh ă - dô - - - noj no - gi-loh wĕ-ni - s-
mĕ - ḥoh bô.
1. und 2. Sänger.
mij-jôm šiš - šij tiz - râḥ
3. und 4. Sänger.
ʿoläj šämäš șä-do - goh.
1. und 2. Sänger.
o-sis lo-rus ô - râḥ,
3. und 4. Sänger.
wi - jäd êl ʿo-läj ḥă - zo - goh.
1. und 2. Sänger.
lig-rât o-hub ô - - râḥ,
3. und 4. Sänger.
bomid-dä - râḥ rŏ - ḥô - goh.
1. und 2. Sänger.
ub - sô-rôt ʿâl po-
näj,
3. und 4. Sänger.
kij o - sâr ät ri - ḥĕ - bô.
1. und 2. Sänger.
o-ḥin lĕ-mâ-ḥă-mäd ʿê - nij jäj-jin kij bŏ-ro-ḥoh bô. usw.

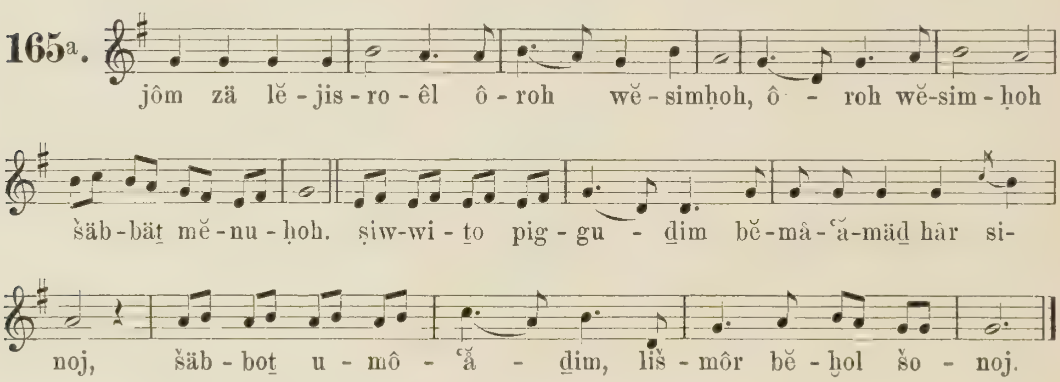
140.



164.



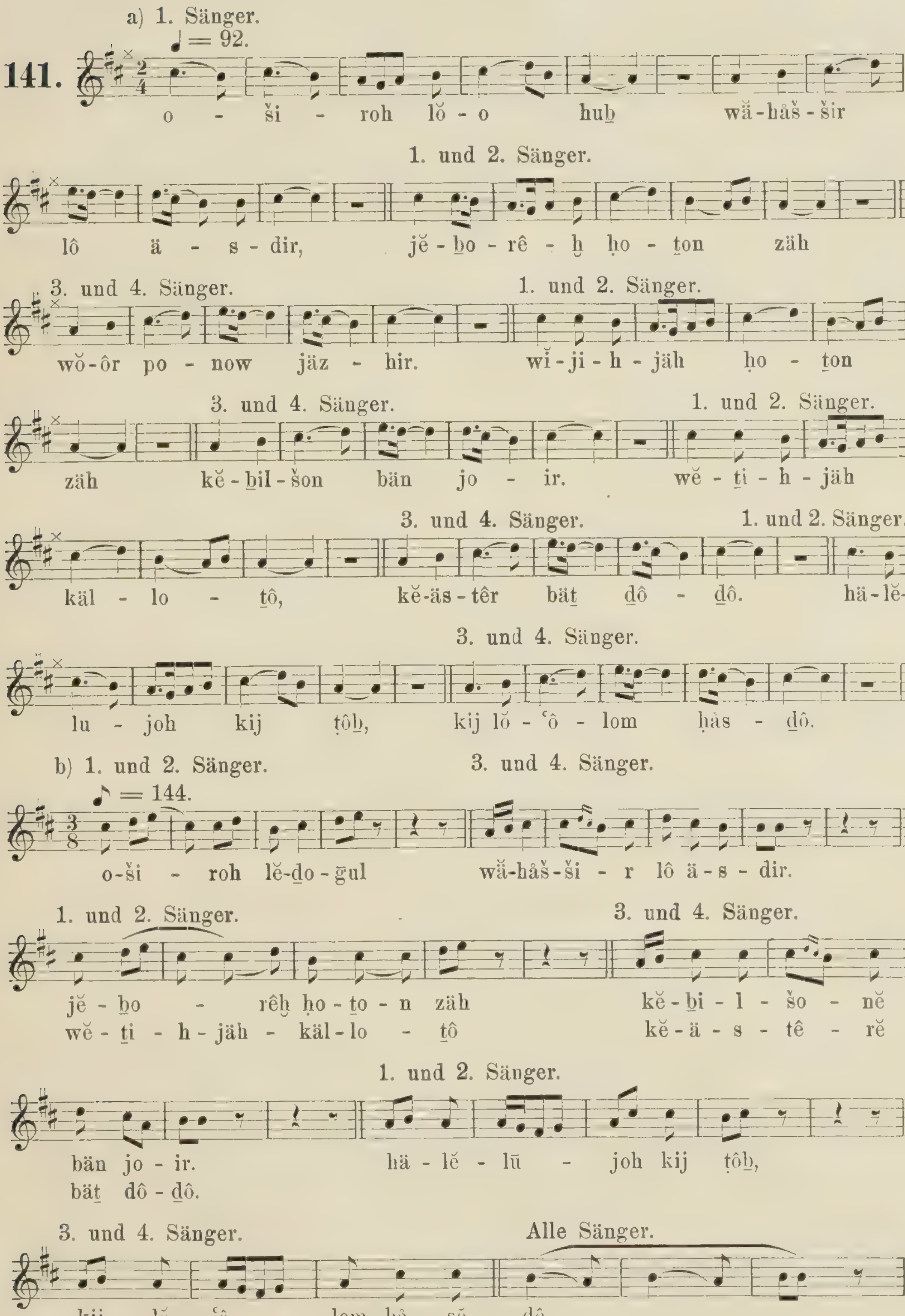
165a.



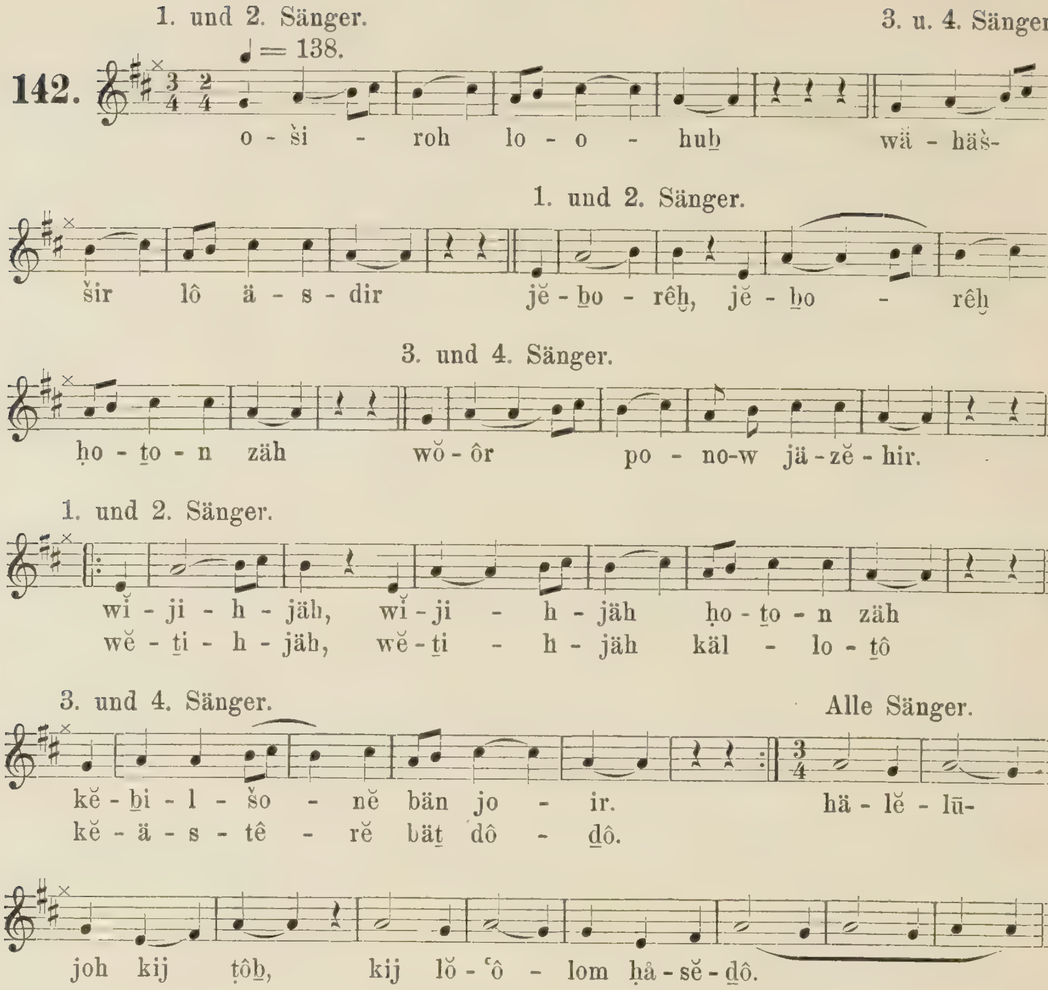
165b.



II. Ḥidujôṯ. Hochzeitsgesänge.

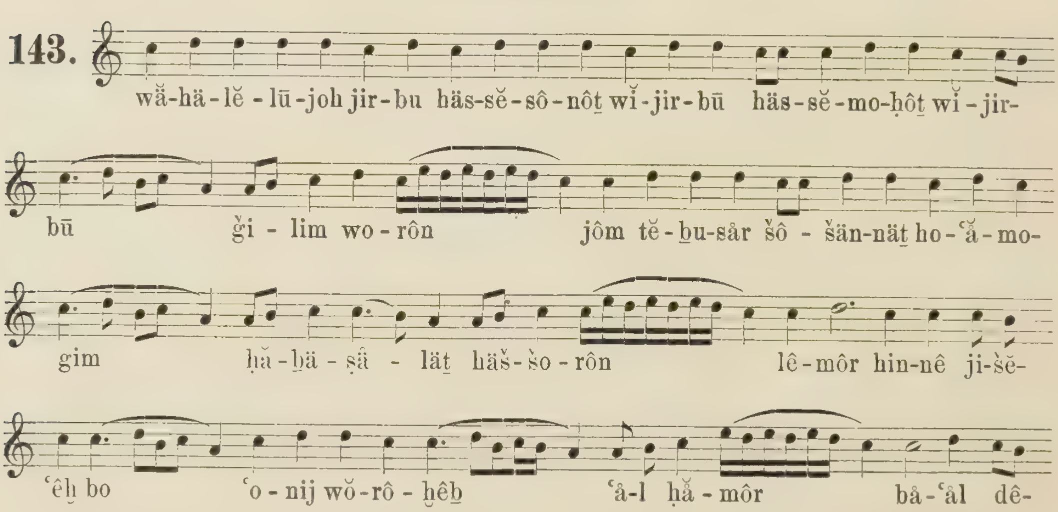


142.



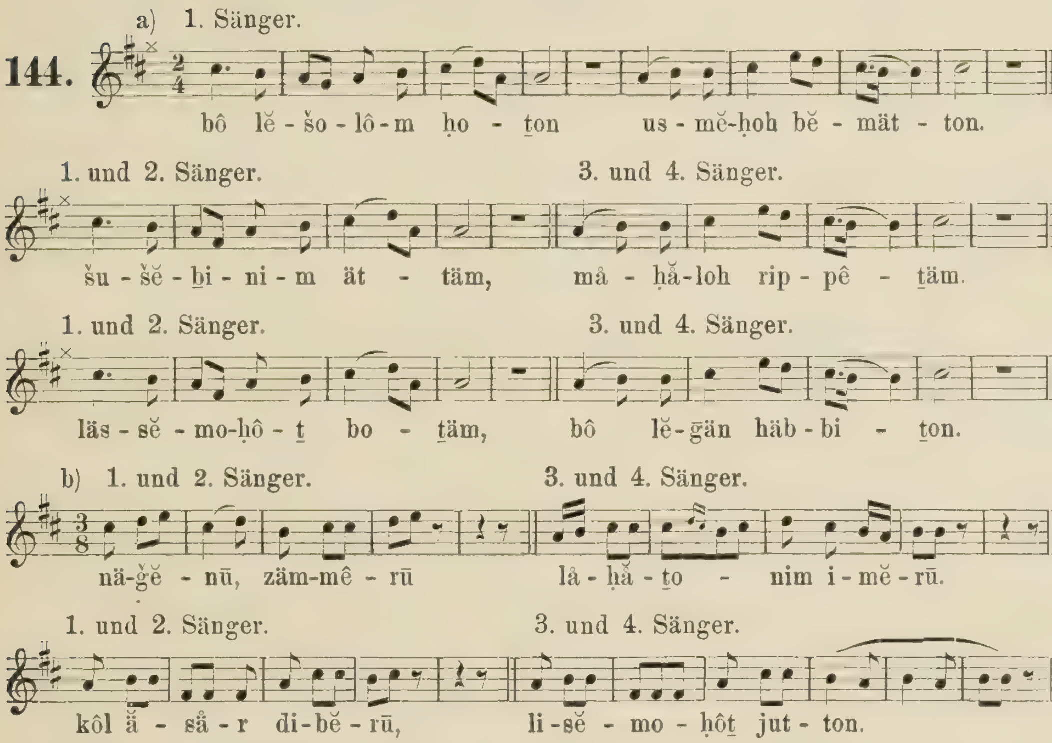
III. Halêlôt.

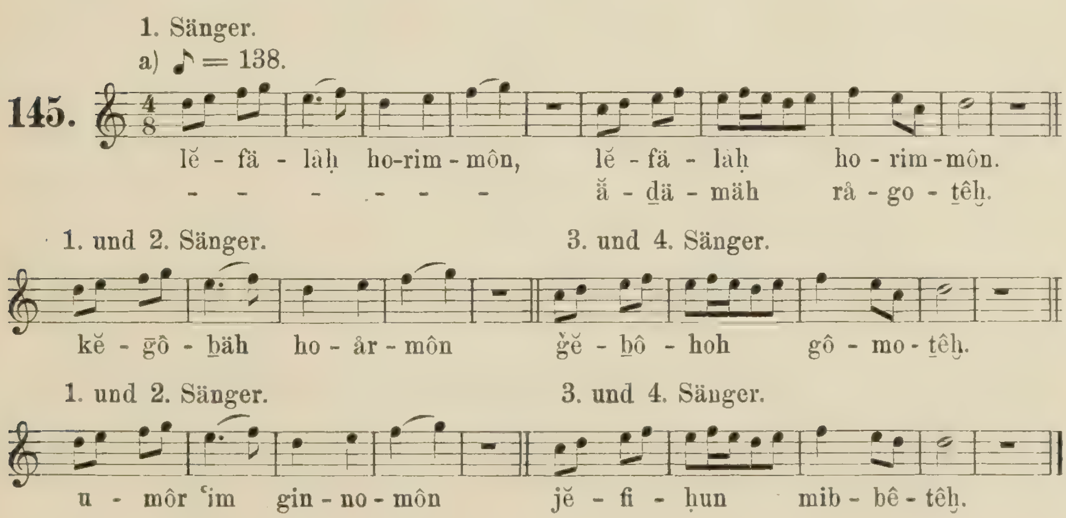
143.

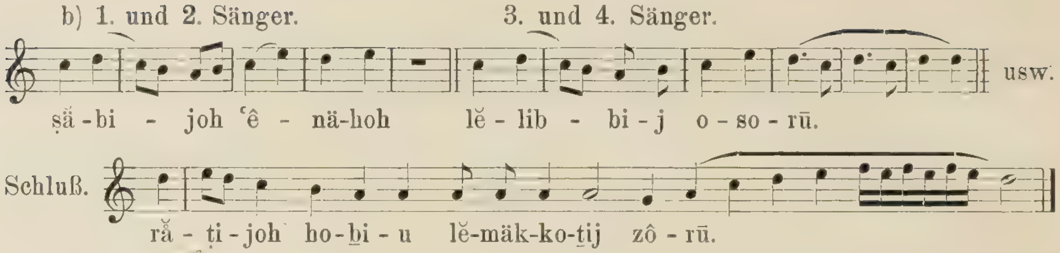



ʿah wĕ-hiš-rôn käš-šä-män hâṭ-ṭôḇ ʿâ-l ho-rôš jô-rêḏ
ʿâl häz-zo-gon zä-gân ä-hă-rôn wä-hä-lĕ-lū-joh.

IV. Zäfät.


a) 1. Sänger.
144.
bô lĕ-šo-lô-m ḥo-ṯon us-mĕ-ḥoh bĕ-mät-ton.
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
šu-šĕ-ḇi-ni-m ät-täm, må-ḥă-loh rip-pê-ṯäm.
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
läs-sĕ-mo-ḥô-ṯ bo-ṯäm, bô lĕ-gän häb-bi-ṯon.
b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
nä-ğĕ-nū, zäm-mê-rū lå-ḥă-ṯo-nim i-mĕ-rū.
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
kôl ă-så-r di-bĕ-rū, li-sĕ-mo-ḥôṯ jut-ton.


1. Sänger.
a) ♪ = 138.
145.
lĕ-fä-läḥ ho-rim-môn, lĕ-fä-läḥ ho-rim-môn.
ă-ḏä-mäh rå-go-ṯêḥ.
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
kĕ-ḡô-ḇäh ho-år-môn ğĕ-ḇô-hoh gô-mo-ṯêḥ.
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
u-môr ʿim gin-no-môn jĕ-fi-ḥun mib-bê-ṯêḥ.

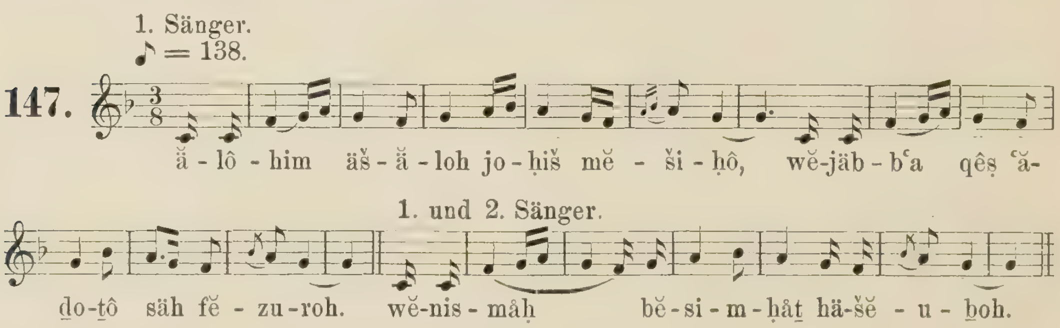


V. Nĕsid.

146.



147.



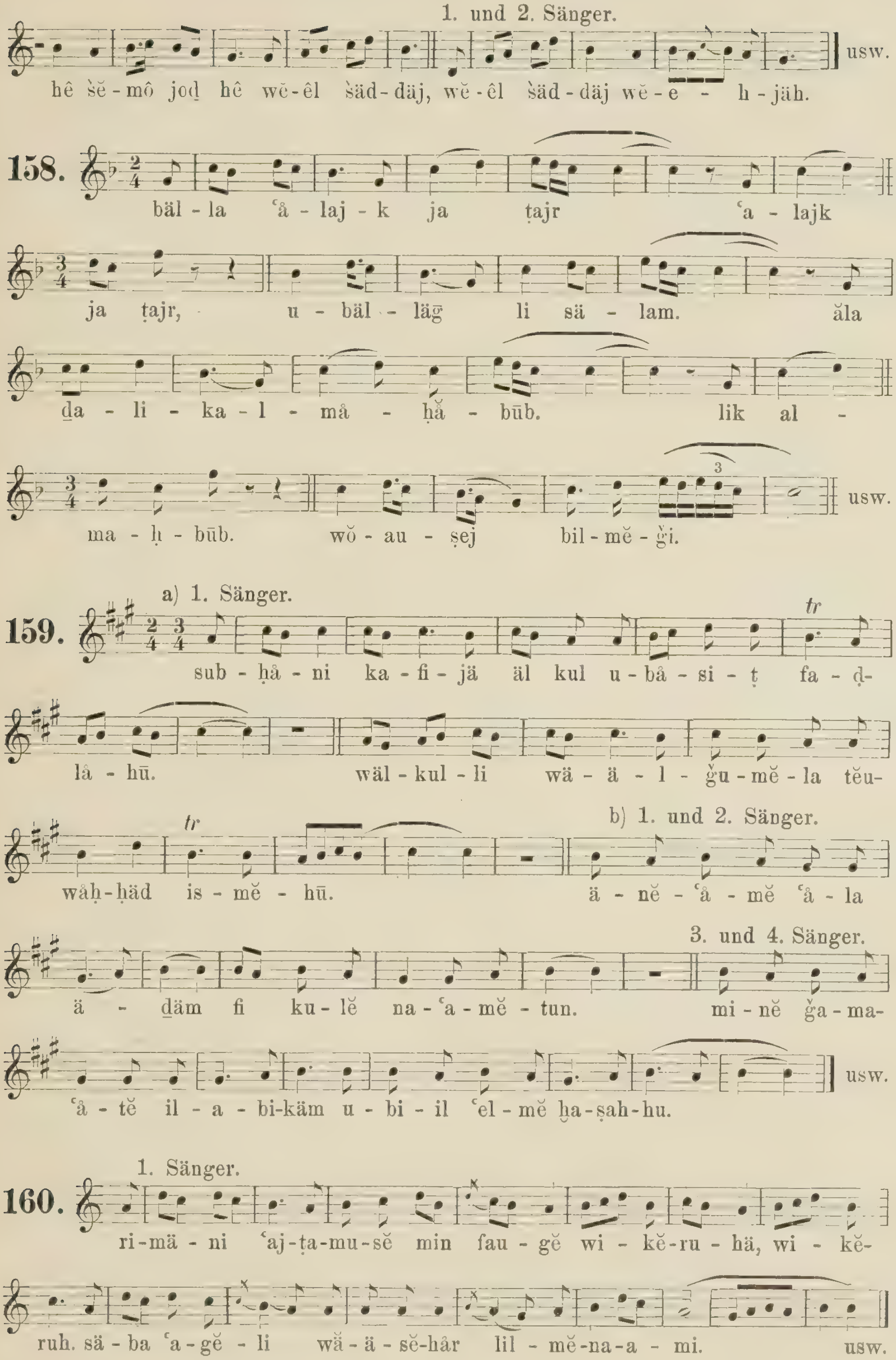


3. und 4. Sänger.
wĕ-nit-päl-lêl bĕ-tôh bêt hä-bʿhi-roh.
usw.
148.
1. Sänger.
♩ = 126.
tr
ă-dôn ʿô-lom jĭ-sôd kol hä-jĕ-sô- - - - -
- - - dôt. ă-dôn ʿô-lom jĭ-sôd kol
1. und 2. Sänger.
hä-jĕ-sô- - dôt. wŏ-ṣur häk-kôl
3. und 4. Sänger.
wŏ-ṣô-fä kol ʿă-ti-dôt.
usw.
149.
1. Sänger.
♩ = 116.
ä-hă-bät hă-dä- soh ʿål lĕ-bo-bij nig-
šă - roh,
1. und 2. Sänger.
wä-ă-nij bĕ-tôh ĝô-
loh pŏ-ʿo-mäj
3. und 4. Sänger.
ṣô-lă-lim.
150.
1. Sänger.
a) ♩ = 120.
ä-hă-bät hă-dä-soh ʿål lĕ-bo-bij nig-šă-roh.
3. und 4. Sänger.
wä-ă-nij bĕ-tôh ĝô-loh pŏ-ʿo-mäj ṣô-lă-lim.
1. und. 2. Sänger.
lū jêš ră-
3. und 4. Sänger. tôh šå-ʿă-

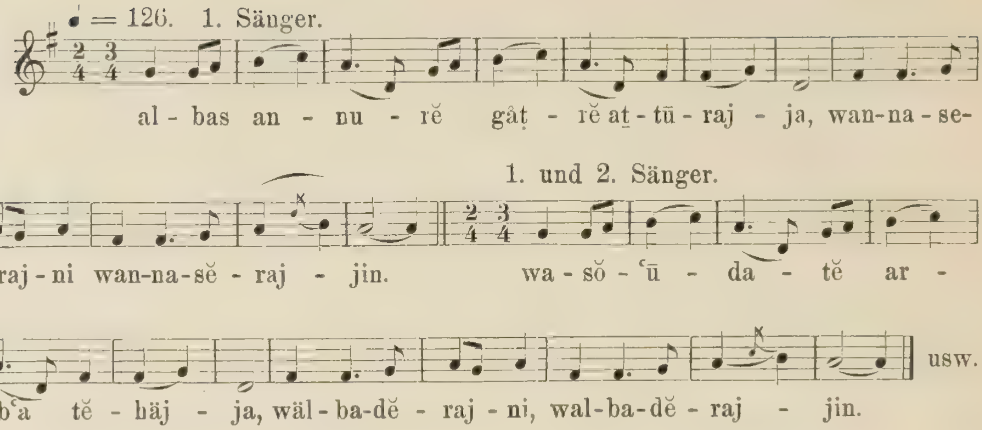

b) 1. und 2. Sänger.
šut lij ä - ʿă - lä ät - ḥå - bŏ - roh. tä - ă - wät lĕ-
rêj ṣij - jôn ă - šår hêm nâh - lĕ - lim.
bo - bo - m lå - ʿă - sô - t tô - b ğo - bŏ - roh.
c) 3. und 4. Sänger.
jå - ʿă - lu lĕ - gä - n ʿê - dän wă - ḥå - jim nô - ḥă - lim.
1. Sänger.
♩ = 108.
151.
ă - ju - mo - tij tŏ - ʿô - rêr ä - hă - bo - tij, lă - hä - zĕ - ki - rĕ šir lĕ-
1. und 2. Sänger.
nô - ro ʿăl tĕ - hil - lôt. lĕ - ho - lĕ ni - mĕ - ṣo bĕ - šo - mä - jim wă-
3. und 4. Sänger.
å - rĕ - ṣoh. mĕ - nä - hê - ğĕ hū bĕ - tôh dår - kô mĕ - sil - lôt. usw.
1. Sänger.
a) ♩ = 120.
b) 1. und 2. Sänger.
152.
êl hä - mŏ - rô - mom ʿål tĕ - hil - loh jä - ʿă - näh, lig - råt ğĕ-
iš däl ă - šår bo - ʿår bĕ - lib - bô êš sĕ - näh.
3. und 4. Sänger.
bä - råt tå - ʿă - lä näf - šij bĕ - lêl. ʿêt jir - dĕmoh ğu - fij bĕ - ši - noh
c) 1. und 2. Sänger.
jo - hŏ - näh šêm hä - mĕ - fô - roš bå - ʿă - lô - toh til - bĕ - šoh.
3. und 4. Sänger.
bê - n hå - gă - dô - šim hå - ʿă - lô - toh tig - bŏ - ʿoh.


153.
a) ♩= 126.
ă-gåw-wä ḥàs-dĕ-ḇo ŝô-ḇên mŏ-ʿô - nim, ŝĕ-låḥ jiŝ-ʿoḇ
1. und 2. Sänger.
lä-ʿam gô-ḏäŝ nĕ-ḏu-ḏim. lă-hår ṣij-jôn tĕ-ŝi - ḇê-nu nĕ-ḥô
b) 3. und 4. Sänger.
nim bŏgôl ŝô-for tă-gåb - bêṣ hä - pĕ-zu-rim. ŝĕ-ḥi-noh ḥô-fĕ-fij ʿal hä-ḡĕ-
ô - nim, lĕ-ho-ḇin sôḏ bĕṯôḇ u-zol ṣĕ-mu - ḏim.
Schluß.
154.
ät bên ʿă-ṣêj ʿe-ḏän hă-ḏos pô-rê-
åḥ. ät bên ʿă-ṣêj ʿê-ḏän hă-ḏos
tr
pô-rê - åḥ u-ḇĕ-ḥô-ḇĕ-ḇêj ŝâ - ḥåg kĕ-
sil zô-rê-åḥ.
Schluß eines jeden Nĕsiḏ:
Solo.
jå-ʿă-lu ʿă-no-fow
mĕ-hê-roh,
Tutti.
tr
ji-hĕ-jäh ṣô-mê-åḥ, on - no.
155.
ă-nij häd-däl wŏ-ʿo-zij ʿir u-miḡ-däl, ă-nij häd-
däl wŏ-ʿo - zij ʿir u-miḡ - däl
u-miḇ-ṭâ-ḥij wå-ḥåŝ - gij ŝêm ă-ḏô-


1. und 2. Sänger.
noj
lă-ḥên šäd - däj ä - nij
3. und 4. Sänger.
niḥ - sof bĕ - lij doj,
lă - ḥên šäd - däj
1. und 2. Sänger.
ä - nij niḥ-sof bĕ - lij doj,
bă - ä - hă-bo - tij
3. und 4. Sänger.
Tutti.
wĕ - sê - häl râ - ʿâ - jô - noj.
äh!
156.
1. und 2. Sänger.
♩= 116.
äj - jä - lät ḥên äj - jä - lät ḥên bĕ - go-lut, tis - mĕ - ḥê-
3. und 4. Sänger.
nij. u - bäl - läj - loh, u - bäl - läj - loh bĕ - tôḥ hê - goh mĕ -lô - nij.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
lĕ - ḥôs jê - noh ă - nij ă - nij to-mid mĕ-zu - mon.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
Tutti.
wĕ-nit -ʿorâb, wĕ-nit -ʿo - râb, ah! ḥă-mäd jĕ-noh bĕ - jê - nij. a - a - ha!
usw.
157.
1. Sänger.
♩= 132.
ă - mäl- lêl šir ä - mäl-lêl šir bĕ-tuš - bo - ḥôt lĕ - ĉ -
lij. li - män lo fis - sĭ - ma kur - si, sĭ - ma kur - si mu-ḥaj - ja.
1. und 2. Sänger.
3. u. 4. Sänger.
bĕ - ṣau-ti äd - ko -roh äd-ko - roh ma dum-ti ba - gi. šĕ-mô jod


1. und 2. Sänger.
hê šĕ-mô jod hê wĕ-êl šäd-däj, wĕ-êl šäd-däj wĕ-e - h-jäh.
usw.
158.
bäl-la ʿâ-laj-k ja ṭajr ʿa-lajk
ja ṭajr, u-bäl-läḡ li sä-lam. äla
ḏa-li-ka-l-mâ-ḥă-būb. lik al-
ma-ḥ-būb. wŏ-au-ṣej bil-mĕ-ḡi.
usw.
159.
a) 1. Sänger.
sub-ḥâ-ni ka-fi-jä äl kul u-bâ-si-ṭ fa-ḍ-
lâ-hū. wäl-kul-li wä-ä-l-ǧu-mĕ-la tĕu-
tr
wâḥ-ḥäd is-mĕ-hū.
b) 1. und 2. Sänger.
ä-nĕ-ʿâ-mĕ ʿâ-la
ä-ḏäm fi ku-lĕ na-ʿa-mĕ-tun.
3. und 4. Sänger.
mi-nĕ ǧa-ma-
ʿâ-tĕ il-a-bi-käm u-bi-il ʿel-mĕ ha-ṣah-hu.
usw.
160.
1. Sänger.
ri-mä-ni ʿaj-ṭa-mu-sĕ min fau-gĕ wi-kĕ-ru-hä, wi-kĕ-
ruh. sä-ba ʿa-gĕ-li wä-ä-sĕ-hâr lil-mĕ-na-a-mi.
usw.

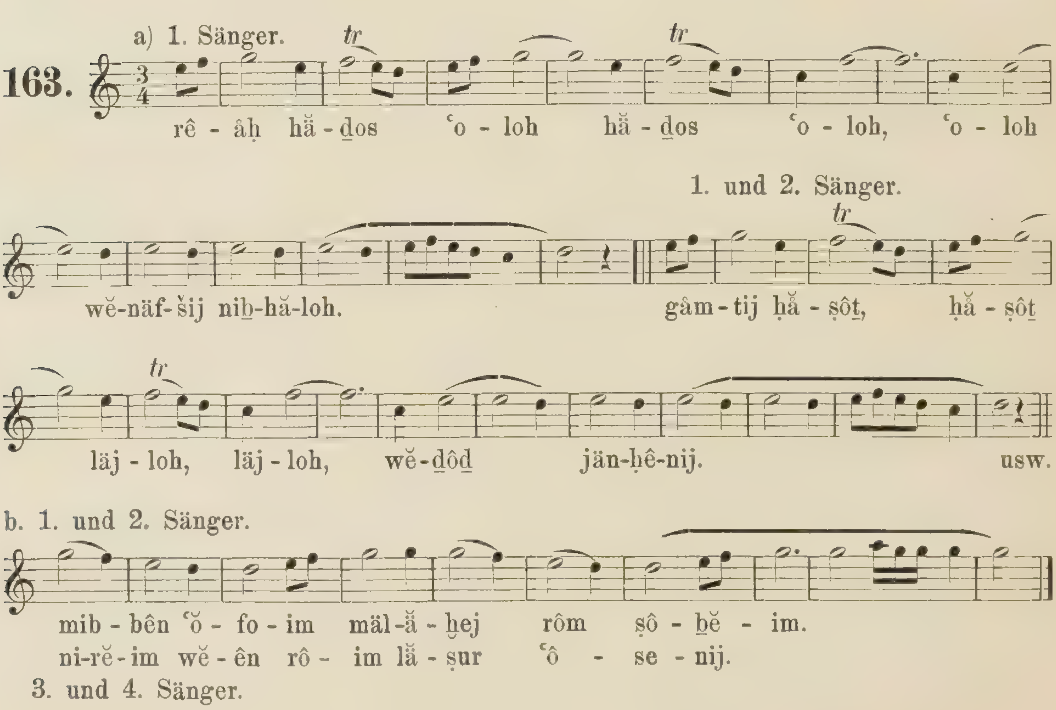
161.


♩ = 126. 1. Sänger.
al - bas an - nu - rĕ gâṭ - rĕ at̲ - tū - raj - ja, wan-na - se-
raj - ni wan-na-sĕ - raj - jin.
1. und 2. Sänger.
wa - sŏ - ʿū - da - tĕ ar -
bʿa tĕ - häj - ja, wäl - ba-dĕ - raj - ni, wal-ba-dĕ - raj - jin.
usw.

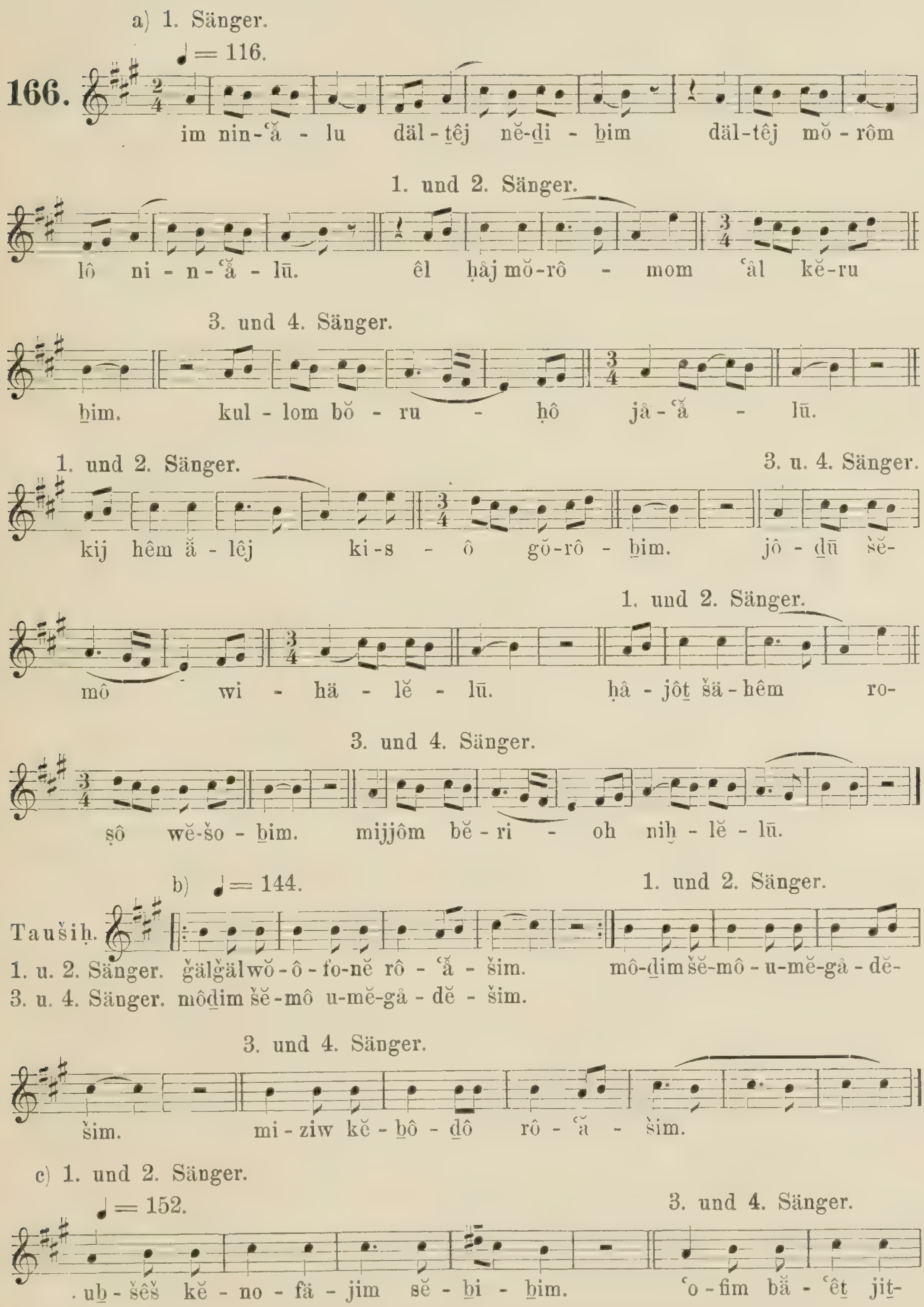
162.


♩ = 126.
al - bas an - nur, al - bas an - nur al - bas an - nu - rĕ
gâ - tĕr il rĕ gâ - tĕr at̲ - tū - ra - ja.
wan-nas - rajn, wan-nas rajn.
usw.

163.


a) 1. Sänger.
tr
rê - âḥ hä - d̲os ʿo - loh hä - d̲os ʿo - loh, ʿo - loh
wĕ-näf-šij nib̲-hä-loh.
1. und 2. Sänger.
gâm - tij ḥă - ṣôt̲, ḥă - ṣôt̲
läj - loh, läj - loh, wĕ-d̲ôd̲ jän-ḥê-nij.
usw.
b. 1. und 2. Sänger.
mib - bên ʿŏ - fo - im mäl-ă - ḥej rôm ṣô - b̲ĕ - im.
ni-rĕ-im wĕ - ên rô - im lă - ṣur ʿô - se - nij.
3. und 4. Sänger.

VI. Širôt.

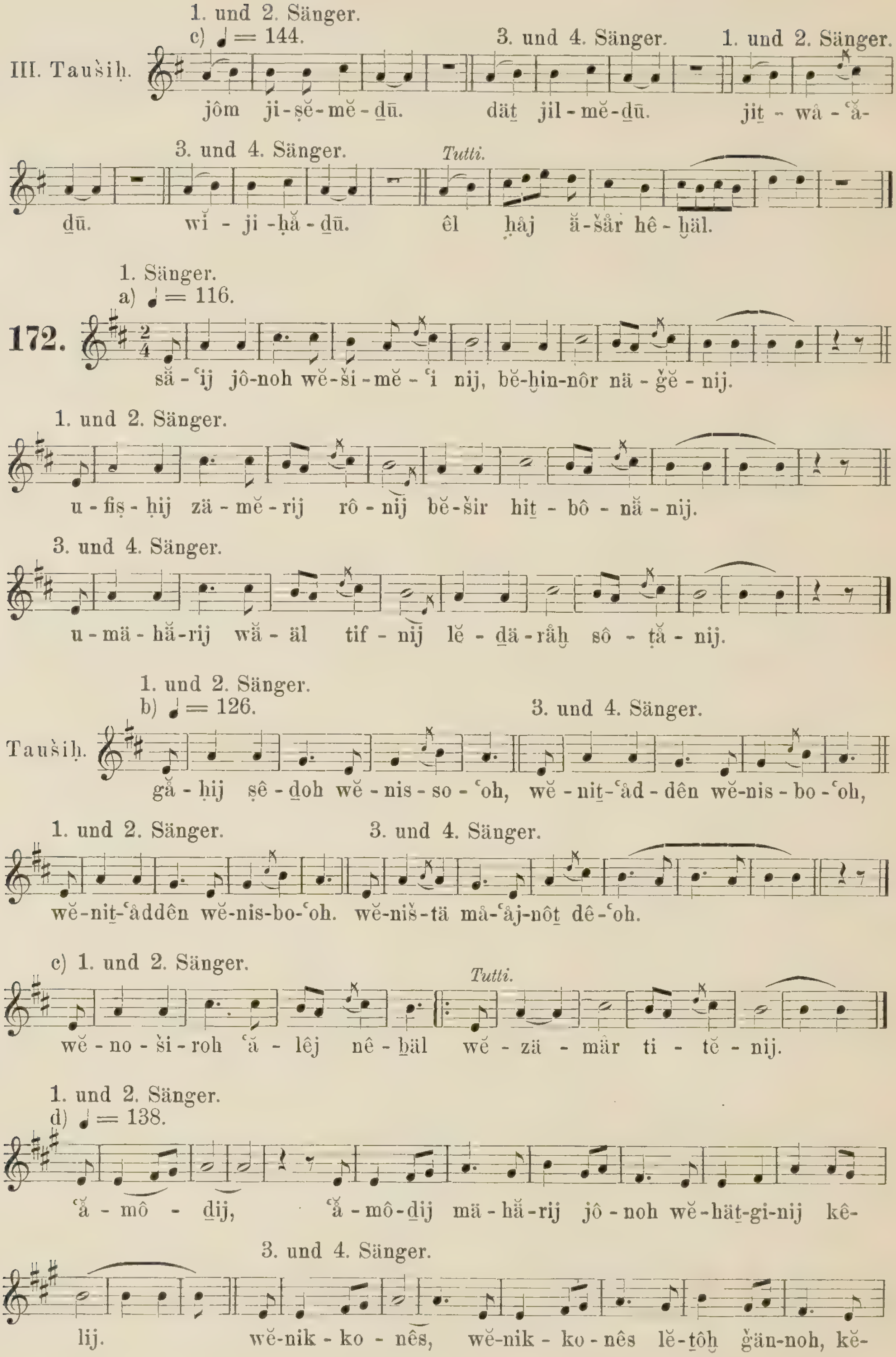

a) 1. Sänger.
♩ = 116.
166.
im nin-ʿă - lu däl-têj nĕ-di - bim däl-têj mŏ-rôm
1. und 2. Sänger.
lô ni - n-ʿă - lū. êl ḥåj mŏ-rô - mom ʿâl kĕ-ru
3. und 4. Sänger.
bim. kul - lom bŏ - ru - ḥô jå-ʿă - lū.
1. und 2. Sänger.
3. u. 4. Sänger.
kij hêm ă - lêj ki-s - ô gŏ-rô - bim. jô - dū šĕ-
1. und 2. Sänger.
mô wi - hä - lĕ - lū. ḥâ - jôt šä-hêm ro-
3. und 4. Sänger.
sô wĕ-šo - bim. mijjôm bĕ - ri - oh nih - lĕ - lū.
b) ♩ = 144.
1. und 2. Sänger.
Taušiḥ.
1. u. 2. Sänger. gälgälwŏ-ô-fo-nĕ rô - ʿă - šim. mô-dim šĕ-mô - u-mĕ-gâ - dĕ-
3. u. 4. Sänger. môdim šĕ-mô u-mĕ-gâ - dĕ - šim.
3. und 4. Sänger.
šim. mi-ziw kĕ - bô - dô rô - ʿa - šim.
c) 1. und 2. Sänger.
♩ = 152.
3. und 4. Sänger.
ub - šêš kĕ - no - fä - jim sĕ - bi - bim. ʿo - fim bă - ʿêt jit-

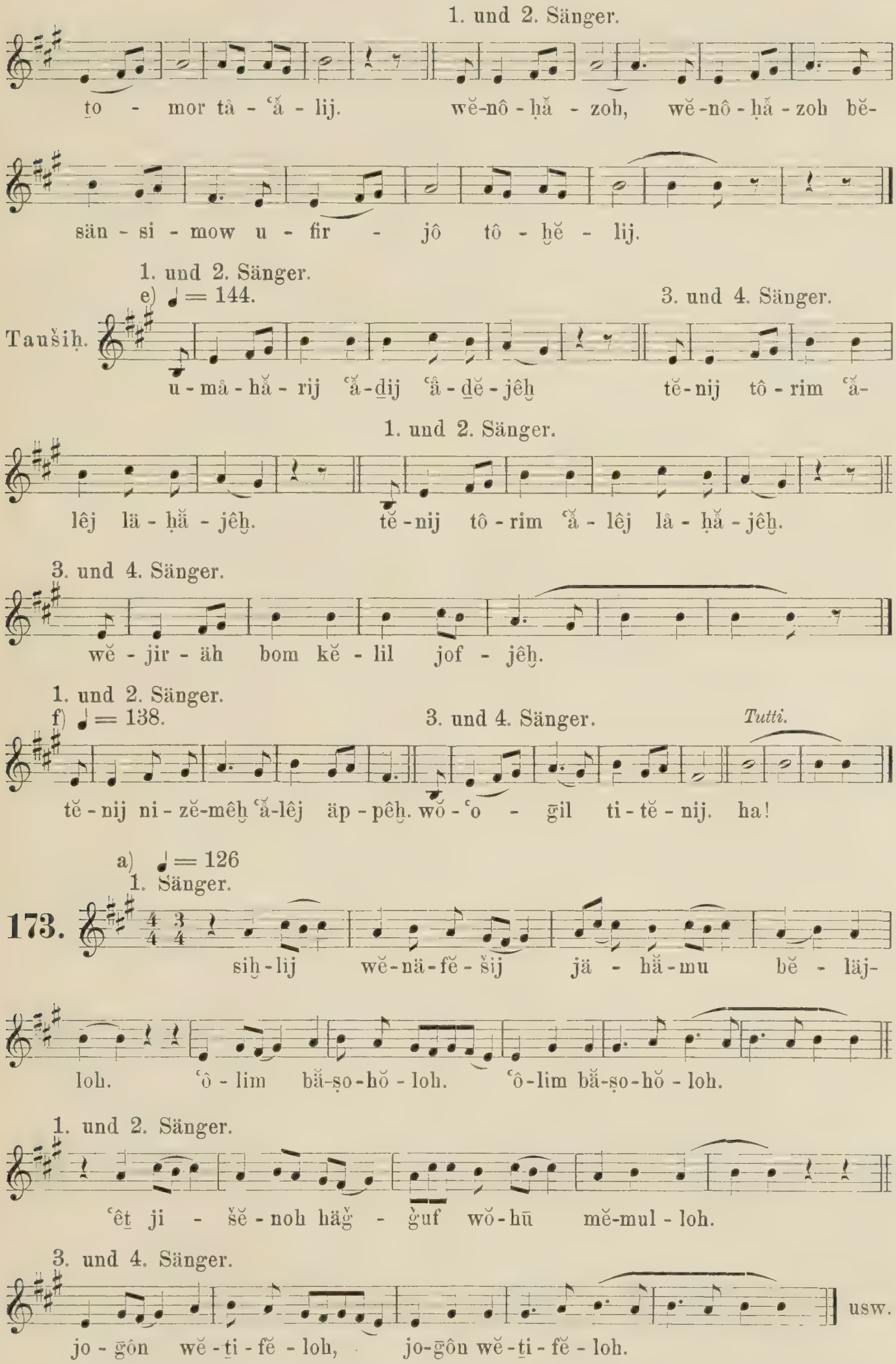

1. und 2. Sänger.
ğäl - ğäl - lu.
jʿâ - nu bĕ - gôl ši - rim ʿă-
3. und 4. Sänger.
rê - bim.
jâ - ḥâd bŏ - ô - tôt nid - ğĕ - lu.
a) 1. Sänger.
♩ = 126.
167.
ä - š - äl ă - lô - häj
jiğ - ă - loh šĕ - bu - jim,
jä - ă - sôf ză - ru - jim
jä - ă - sôf ză - ru - jim.
1. und 2. Sänger.
bi-zĕhut mĕ - hu - noh
ä - bĕ hă-môn ğô - jim
ʿê-tĕ jig-rŏ-u biš -
mô ji - h - jū ʿă - nu - jim.
3. und 4. Sänger.
jiz - kū lă - ḥâ - jim
jiz - ku lă - ḥâ - jim.
kij hêm rŏ - ṣu - jim
kij hêm rŏ - ṣu - jim.
b) 1. und 2. Sänger.
♩ = 138.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
âr - bʿâ dĕ - go - lim
hol - hū ğŏ - u - lim
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
hol - hū ğŏ - u - lim
ḥo - nū bĕ - ê - lim.
c) 1. Sänger.
äl tim - sĕ-roh ô to - mĕ bi - jäd bĕ - zu - jim
3. und 4. Sänger.
kij hêm gŏ - nu - jim,
kij hê-mĕ gŏ - nu - jim.

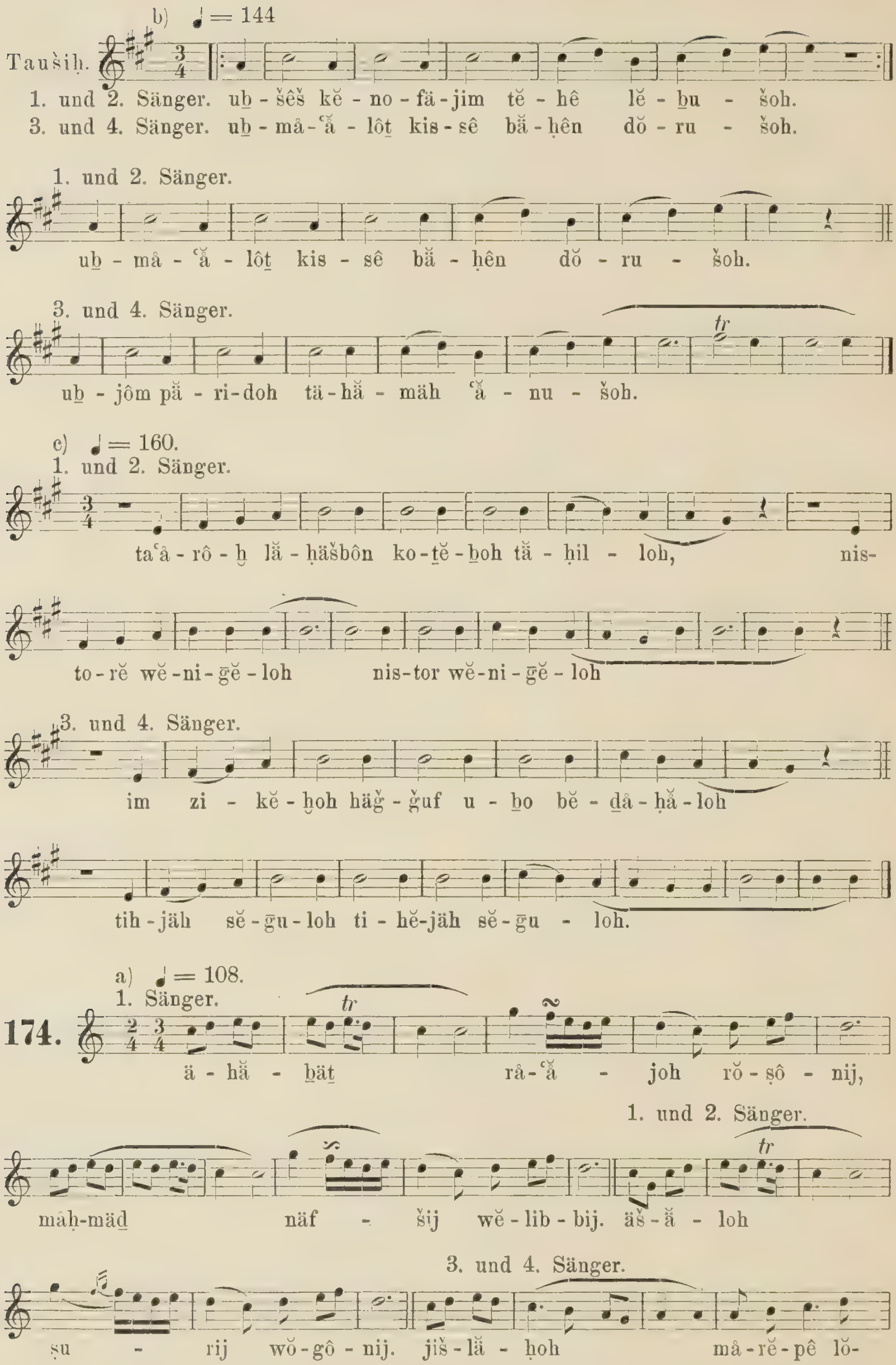

1. und 2. Sänger.
ät - toh ă - šâr täb-bi - ṭĕ ă - lêj ʿă - ni - jim.
3. und 4. Sänger.
šô - mêr pĕ - to - jim. šô-mê - r pĕ - to - jim.
d) 1. und 2. Sänger.
♩ = 160.
nå-ʿă - lä lă - å - rĕ - ṣê - nu bĕ-ši - rĕ wĕ-zi-mĕ - roh.
3. und 4. Sänger.
ub-rô - nĕ wä-hä - d - roh ub - rô - nĕ wä - hä - d - roh.
e) ad libitum.
a) ♩ = 126.
168.
1. und 2. Sänger. šĕ - får jô - fij ṣĕ - bi - joh sĕ - fät pi - hoh nă - gi-
3. und 4. Sänger. sĕ - bi - bô-ṭäj bĕ - ṭê - mon wŏ - rô - goh zäh kĕ - mô
1. und 2. Sänger.
joh. wă-ä-fĕ ḥå - råb sĕ - ro - joh bĕ - ni - ṣo-ḥôn jå - ʿåz-
mon. lĕ - jôm no - gom mĕ - zu - mon.
3. und 4. Sänger.
roh lij. bĕ - jo-mĕ jo - bô ğŏ - ô - nij.
b) ♩ = 138.
Taušiḥ.
1. und 2. Sänger. wĕ - jo - bô hū wĕ - ši - lô. wĕ-jah ʿê-sow wă - ḥê - lô.
3. und 4. Sänger. wĕ-jäh ʿê-sow wä - ḥê - lô.
3. und 4. Sänger.
Tutti.
wĕ - jäs - sig ät ğĕ - bu - lô.
1. und 2. Sänger.
c) ♩ = 144.
3. und 4. Sänger.
1. und 2. Sänger.
wă-ä-nĕ - ʿi - moh bŏ - gô - lij. wŏ-o - šir šir lŏ-gô - nij. jĕ -šu-ʿo - tij

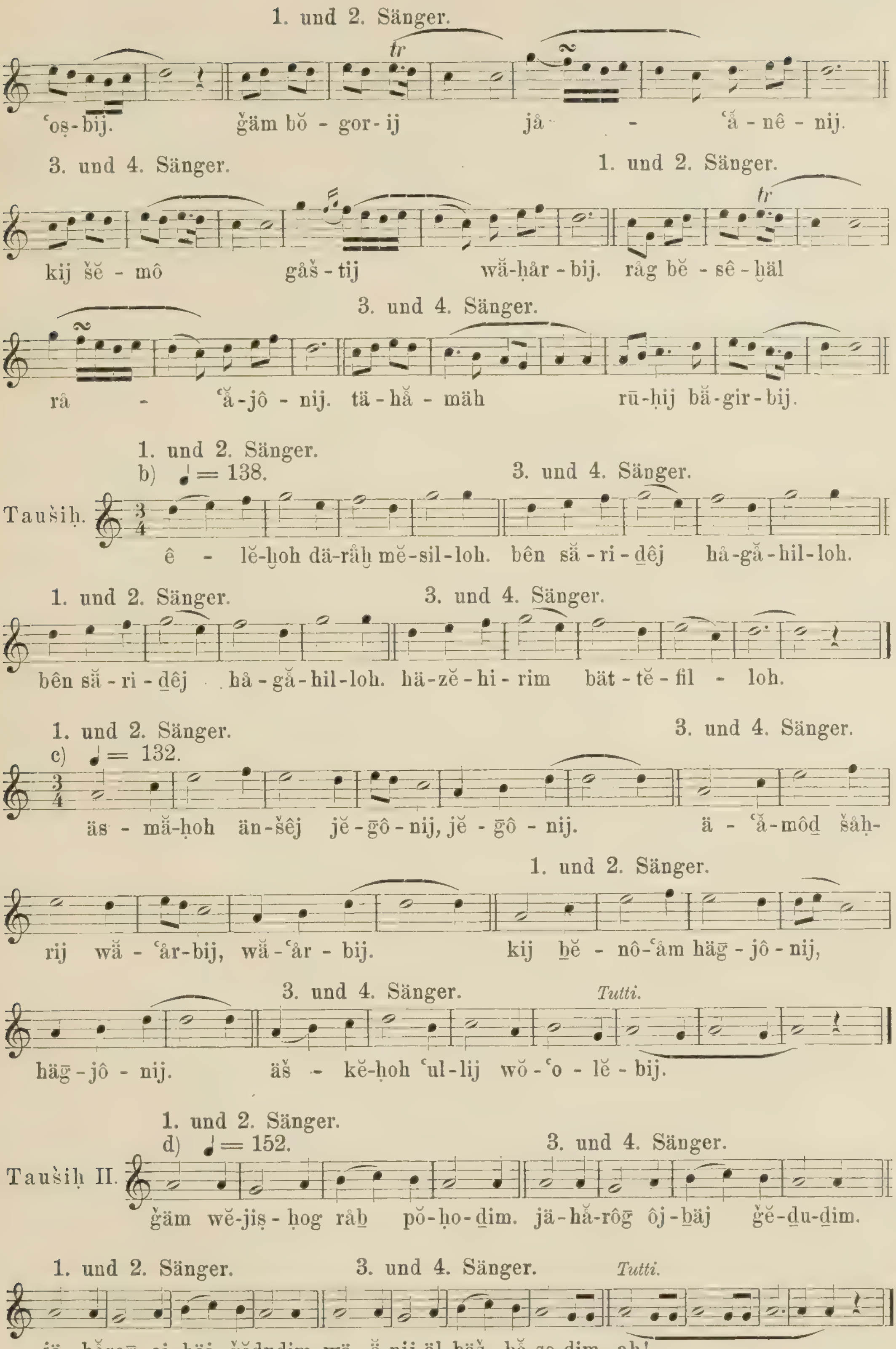

3. und 4. Sänger.
Tutti.
wä - ḥê - lij. lă - år - ṣij jå - ʿă - lê - nij hä!
1. Sänger.
a) ♩ = 116.
169.
ă - ju - moh lĕ - d̲ôd̲ ḥă - kij, mäl-
kij, ʿä - z - rij wĕ - gô - ä - lij. 1. u. 2. S. ub̲ - šir šĕ-b̲aḥ
3. u. 4. S. ḥu - šij wĕhik-
hô - d̲ij ʿim - d̲ij rê - šit̲ lĕ-måg-hĕ - lij.
kô - nij šiḥ - nij to - mid̲ bĕ-hê - h̲o - lij.
usw.
1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 132.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
wĕ - liš-h̲oh lĕ - fäl-hä-dĕ - rin. wŏ - ô - häl lĕ-sän-hädĕ - rin.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
wŏ - ô - häl lĕ-sän-hädĕ - rin. dĕ - mit̲ - lä-bĕ-šin ki - t̲ĕ - rin.
1. und 2. Sänger.
c) ♩ = 144.
wĕ - ši - rij bŏgôl ṣo-hŏ - loh, käl - loh lĕ-ṣu-rêh̲ tĕ - häl-lĕ - lij.
3. und 4. Sänger.
wä-ʿimdij bä-ä - šĕ-mu-roh bo - roh kĕh̲åmoh bĕgäl-ğĕ - lij.
1. Sänger.
a) ♩ = 120.
170.
ä - ju - moh hä-mĕ - šij šib̲ - ṭêj hä - mô - näj
mi - mĕ - ṣu - loh.
1. und 2. Sänger.
lĕ - d̲ô - d̲êh̲ ba - gă - šij


3. und 4. Sänger.
jo - gim lĕ - suk - koh hä - nĕ - fu - loh. lă - ḥâs -
dô di - rå - šij, tih - jij bŏ - rôb sim - ḥoh sĕ - gu - loh.
1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 144.
3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.
Taušiḥ.
wĕ - hän - ḥij bo-nim. ʿă - dät ê - to-nim. ʿă - dät
3. und 4. Sänger. Tutti.
ê - to-nim šä - hêm nää-mo - nim.
c) ad libitum.
1. Sänger.
a) ♩ = 120.
171.
mäh ṭôb u - mäh no - ʿim ḥăb - rât bĕ-
1. und 2. Sänger.
nêj tô - roh. â - ḥim wĕ-gäm rê - ʿim
3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.
lid - rôš wĕ-lăḥ-gô - roh. sôd sän - dĕ-rêj šiḥ-ʿim.
mô - rim u - mäš-mi-ʿim.
3. und 4. Sänger.
wă - ä - ḥod ḥă - ṣij šu - roh
häd - dät wă - häm-mis - roh.
1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 138. 3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.
I. Taušiḥ.
êl jiš-mĕ-rêm. šô - ḥên mŏ - rôm. kij ʿi - ṭă - rêm,
3. und 4. Sänger. 3. und 4. Sänger.
Tutti.
wäj - fo - ä - rêm. bä - ḥên uḥ - sê - ḥäl.
II. Taušiḥ wie I.


1. und 2. Sänger.
c) ♩ = 144.
3. und 4. Sänger.
1. und 2. Sänger.
III. Taušiḥ.
jôm ji-ṣĕ-mĕ-d̲ū. dät̲ jil-mĕ-d̲ū. jit̲-wâ-ʿă-
3. und 4. Sänger.
Tutti.
d̲ū. wi-ji-ḥă-d̲ū. êl ḥâj ă-šår hê-ḇäl.
1. Sänger.
a) ♩ = 116.
172.
să-ʿij jô-noh wĕ-ši-mĕ-ʿi nij, bĕ-ḇin-nôr nä-ǧĕ-nij.
1. und 2. Sänger.
u-fiṣ-ḥij zä-mĕ-rij rô-nij bĕ-šir hit̲-bô-nă-nij.
3. und 4. Sänger.
u-mä-hă-rij wă-äl tif-nij lĕ-d̲ä-råḇ sô-ṭă-nij.
1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 126.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
gă-ḥij ṣê-d̲oh wĕ-nis-so-ʿoh, wĕ-nit̲-ʿâd-dên wĕ-nis-bo-ʿoh,
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
wĕ-nit̲-ʿâddên wĕ-nis-bo-ʿoh. wĕ-niš-tä må-ʿâj-nôt̲ dê-ʿoh.
c) 1. und 2. Sänger.
Tutti.
wĕ-no-ši-roh ʿă-lêj nê-ḇäl wĕ-zä-mår ti-tĕ-nij.
1. und 2. Sänger.
d) ♩ = 138.
ʿă-mô-d̲ij, ʿă-mô-d̲ij mä-hă-rij jô-noh wĕ-hät̲-gi-nij kê-
3. und 4. Sänger.
lij. wĕ-nik-ko-nês, wĕ-nik-ko-nês lĕ-t̲ôḥ ǧän-noh, kĕ-


1. und 2. Sänger.
to - mor tâ - ʿă - lij. wĕ-nô - ḥă - zoh, wĕ-nô - ḥă - zoh bĕ-
sän - si - mow u - fir - jô tô - ḥĕ - lij.
1. und 2. Sänger.
e) ♩ = 144.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
u - mâ - hă - rij ʿă-dij ʿâ - dĕ - jêḥ tĕ-nij tô - rim ʿă-
1. und 2. Sänger.
lêj lä - ḥă - jêḥ. tĕ-nij tô - rim ʿâ - lêj lâ - ḥă - jêḥ.
3. und 4. Sänger.
wĕ - jir - äh bom kĕ - lil jof - jêḥ.
1. und 2. Sänger.
f) ♩ = 138.
3. und 4. Sänger.
Tutti.
tĕ - nij ni - zĕ-mêḥ ʿâ-lêj äp - pêḥ. wŏ - ʿo - gil ti - tĕ - nij. ha!
a) ♩ = 126
1. Sänger.
173.
siḥ - lij wĕ-nä-fĕ - šij jä - hă-mu bĕ - läj-
loh. ʿô - lim bă-ṣo-hŏ - loh. ʿô-lim bă-ṣo-hŏ - loh.
1. und 2. Sänger.
ʿêṯ ji - šĕ - noh häğ - ğuf wŏ-hū mĕ-mul - loh.
3. und 4. Sänger.
jo - gôn wĕ - ṯi - fĕ - loh, jo-gôn wĕ-ṯi - fĕ - loh.
usw.


b) ♩ = 144
Taušiḥ.
1. und 2. Sänger. ub - šêš kĕ - no - fä - jim tĕ - hê lĕ - bu - šoh.
3. und 4. Sänger. ub - må - ʿă - lôt kis - sê bă - ḥên dŏ - ru - šoh.
1. und 2. Sänger.
ub - må - ʿă - lôt kis - sê bă - ḥên dŏ - ru - šoh.
3. und 4. Sänger.
ub - jôm pă - ri - doh tä - hă - mäh ʿă - nu - šoh.
c) ♩ = 160.
1. und 2. Sänger.
taʿå - rô - ḫ lă - ḥäšbôn ko - tĕ - boh tă - ḥil - loh, nis-
to - rĕ wĕ - ni - gĕ - loh nis - tor wĕ - ni - gĕ - loh
3. und 4. Sänger.
im zi - kĕ - ḫoh häg - ǧuf u - bo bĕ - då - ḥă - loh
tih - jäh sĕ - gu - loh ti - hĕ - jäh sĕ - gu - loh.
a) ♩ = 108.
1. Sänger.
174.
ä - hă - bät rå - ʿă - joh rŏ - ṣô - nij,
1. und 2. Sänger.
måḥ - mäd näf - šij wĕ - lib - bij. äš - ă - loh
3. und 4. Sänger.
ṣu - rij wŏ - gô - nij. jiš - lă - ḥoh må - rĕ - pê lŏ-

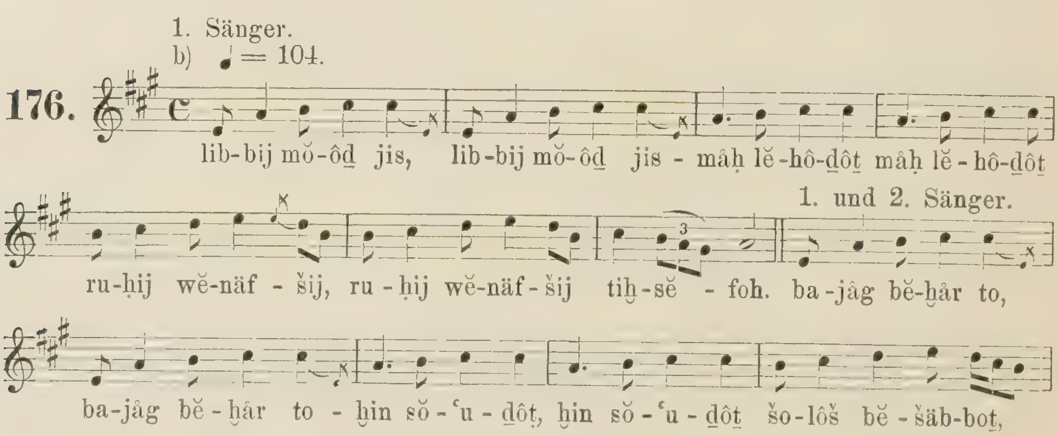

1. und 2. Sänger.
ʿoṣ-bij. ğăm bŏ - gor - ij jâ - ʿă - nê - nij.
3. und 4. Sänger.
1. und 2. Sänger.
kij šĕ - mô gâš - tij wă-ḥâr - bij. râg bĕ - sê - ḥäl
3. und 4. Sänger.
râ - ʿă-jô - nij. tä - hă - mäh rū-ḥij bă-gir-bij.
1. und 2. Sänger.
b) ♩= 138.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
ê - lĕ-ḥoh dä-râḥ mĕ-sil-loh. bên să - ri - d̲êj hâ-gă-hil-loh.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
bên să - ri - d̲êj hâ - gă - hil-loh. hä-zĕ-hi-rim bät - tĕ - fil - loh.
1. und 2. Sänger.
c) ♩= 132.
3. und 4. Sänger.
äs - mă-ḥoh än-šêj jĕ - ḡô - nij, jĕ - ḡô - nij. ä - ʿă-môd̲ šâḥ-
1. und 2. Sänger.
rij wă - ʿâr-bij, wă - ʿâr - bij. kij b̲ĕ - nô-ʿâm häḡ - jô - nij,
3. und 4. Sänger.
Tutti.
häḡ - jô - nij. äš - kĕ-ḥoh ʿul-lij wŏ - ʿo - lĕ - bij.
1. und 2. Sänger.
d) ♩= 152.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ II.
ğăm wĕ-jiṣ - ḥog râb pŏ - ḥo - d̲im. jä - hă-rôḡ ôj - b̲äj ğĕ-d̲u-d̲im.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
Tutti.
jä - hărog oj-b̲äj ğĕd̲ud̲im. wä - ă-nij äl-bäš ḥă-so-dim. ah!

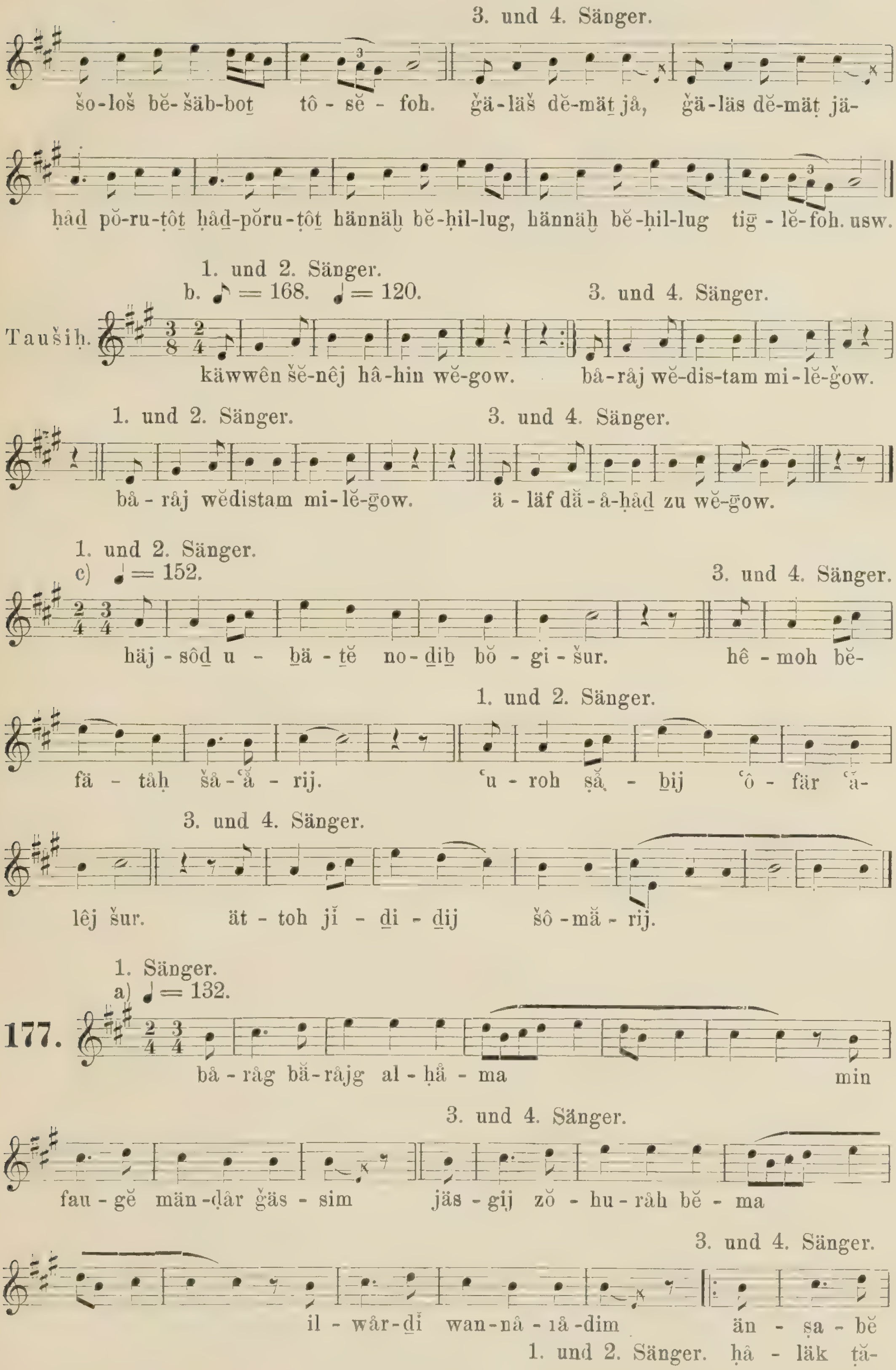
175.



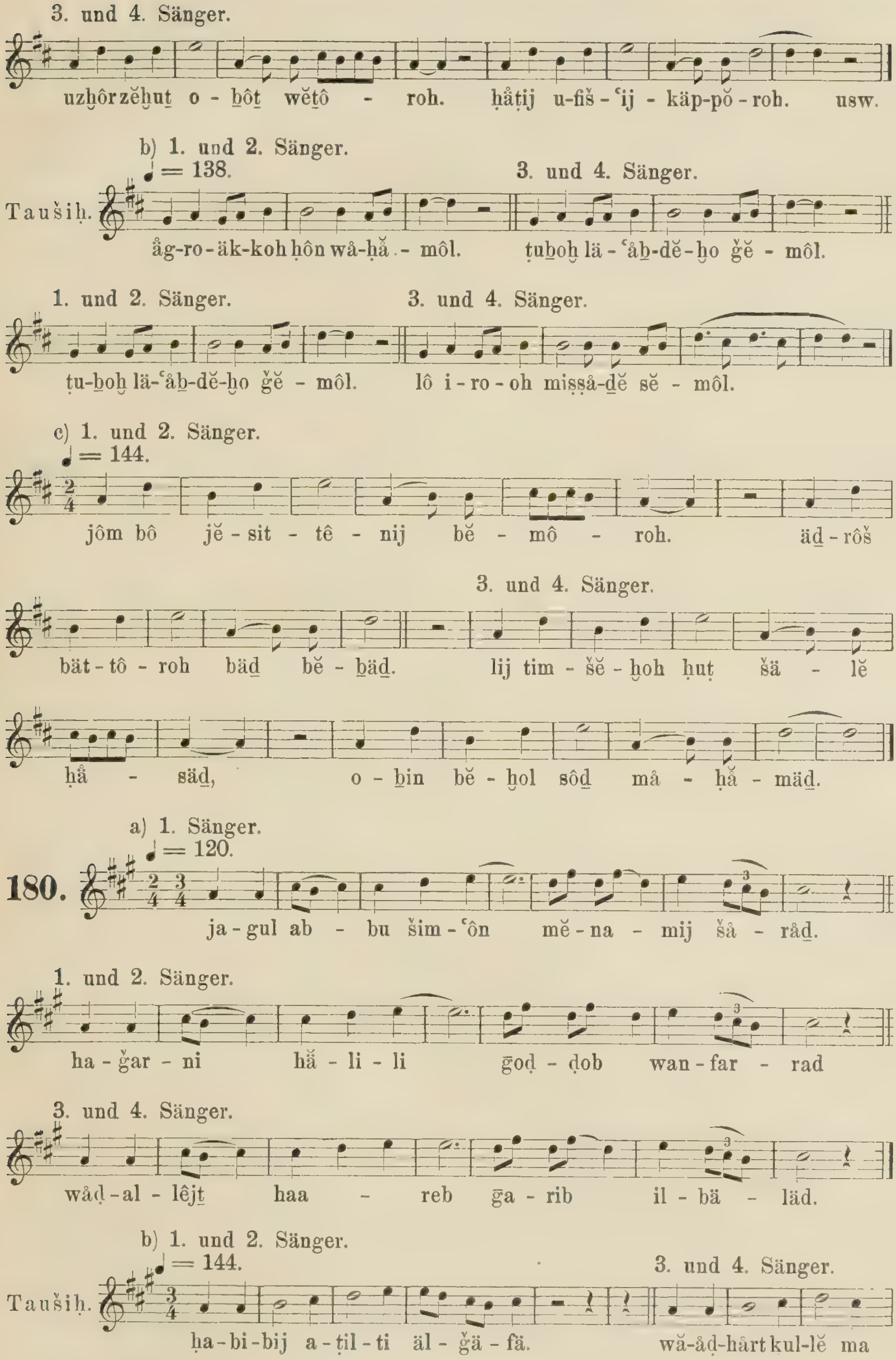
weiter wie c. und d. der Nr. 174.

176.




3. und 4. Sänger.
šo-loš bĕ-šäb-bot tô - sĕ - foh. ǧä-läš dĕ-mät jâ, ǧä-läs dĕ-mät jä-
ḥâd pŏ-ru-ṭôt ḥâd-pŏru-ṭôt hännäh bĕ-ḥil-lug, hännäh bĕ-ḥil-lug tig - lĕ-foh. usw.
1. und 2. Sänger.
b. = 168. = 120.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
käwwên šĕ-nêj hâ-hin wĕ-gow. bâ-râj wĕ-dis-tam mi-lĕ-ǧow.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
bâ - râj wĕdistam mi-lĕ-ǧow. ä - läf dä - â-ḥâd zu wĕ-ǧow.
1. und 2. Sänger.
c) = 152.
3. und 4. Sänger.
häj - sôd u - bä - tĕ no-dib bŏ - gi - šur. hê - moh bĕ-
1. und 2. Sänger.
fä - tâḥ šâ-ʿă - rij. ʿu - roh ṣă - bij ʿô - fär ʿă-
3. und 4. Sänger.
lêj šur. ät - toh jĭ - di - dij šô-mă - rij.
1. Sänger.
a) = 132.
177.
bâ - râg bä-râjg al - ḥâ - ma min
3. und 4. Sänger.
fau - gĕ män-ḍâr ǧäs - sim jäs - gij zŏ - hu-râh bĕ - ma
3. und 4. Sänger.
il - wâr-di wan-nâ - ıâ-dim än - ṣa - bĕ
1. und 2. Sänger. ḥâ - läk ṭă-

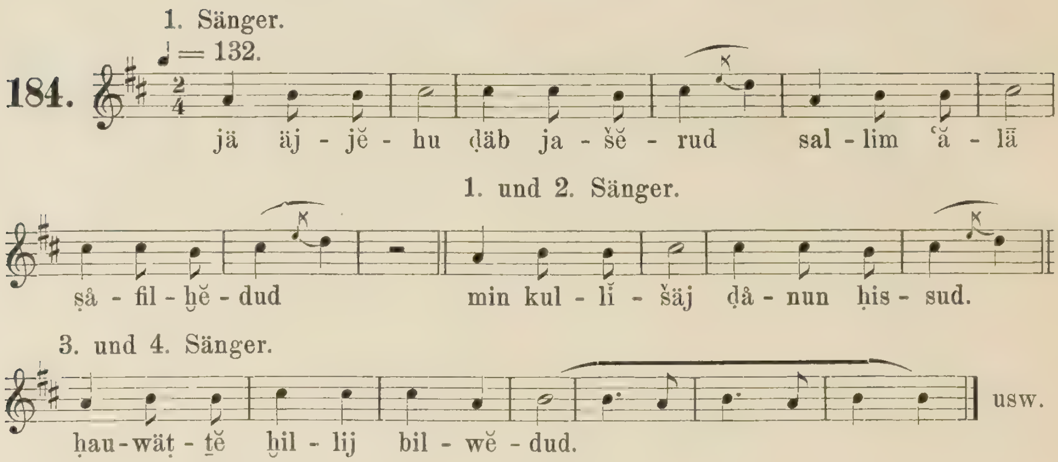

gål-bâ dĕ-ma, ḥin šuf-tĕ - hū jä nĕ - dim.
wil äš-ḥâ-ma, min kâ-rm wa - d̲ij ʿâ - ḍim.
1. und 2. Sänger.
♩ = 144.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
sub-ḥâ-nĕ man zaj - ju-näh. min äš - šä-rūd̲ äm - mo-noh.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
min äš-šä-rud̲ äm - mo-noh. wä - a - bĕ - lä bä - hu fa - tu - noh.
a) ♩ = 126.
178.
mĕ - sä - un bi, mĕ - sä - un bir - ră -
1. und 2. Sänger.
ḍâ wäl ʿaa - fi - jäh wäl - ḫäjr dā - jim. bĕ - d̲äl ǧä - mʿa
äl - mug-ga - das di ḥâ - ḍâr bâ ru - bĕ ʿă - lim.
usw.
1. und 2. Sänger.
b) ♩ = 138.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
fă - la šu - fĕt äz - zĕ - mä - nij. wă - â - rĕ - bäb
1. und 2. Sänger.
äl - mă - ʿâa - nij. wä - â - rĕ - bäb äl mä - ʿâa -
3. und 4. Sänger.
nij. mă - ʿăa ḥiṣ - nĭ il mĕ - t̲ā - nij.
a) 1. Sänger.
♩ = 126.
179.
šur mimŏ-ʿôn god̲šoh mĕ-hê - roh ḥâsdoh ă-lô-häj ʿô - ră-roh.
1. und 2. Sänger.
hâṣṣêl lĕ-näf-šij wâ - ʿă - zô - roh kij hi ʿă-ni-joh sô - ʿă-roh.


3. und 4. Sänger.
uzhôrzĕhut o - bôt wĕtô - roh. håṭij u-fiš - ʿij - käp-pŏ - roh. usw.
b) 1. und 2. Sänger.
♩ = 138.
Taušiḥ.
åg-ro-äk-koh hôn wå-ḥă - môl.
3. und 4. Sänger.
ṭuboh lä - ʿåb-dĕ-ho ğĕ - môl.
1. und 2. Sänger.
ṭu-boh lä-ʿåb-dĕ-ho ğĕ - môl.
3. und 4. Sänger.
lô i - ro - oh missâ-dĕ sĕ - môl.
c) 1. und 2. Sänger.
♩ = 144.
jôm bô jĕ - sit - tê - nij bĕ - mô - roh. äd - rôš
bät - tô - roh bäd bĕ - bäd.
3. und 4. Sänger.
lij tim - šĕ - hoh hut šä - lĕ
ḥå - säd, o - bin bĕ - hol sôd må - ḥă - mäd.
180.
a) 1. Sänger.
♩ = 120.
ja - gul ab - bu šim - ʿôn mĕ - na - mij šå - råd.
1. und 2. Sänger.
ha - ğar - ni hă - li - li god - dob wan - far - rad
3. und 4. Sänger.
wåd - al - lêjt haa - reb ga - rib il - bä - läd.
b) 1. und 2. Sänger.
♩ = 144.
Taušiḥ.
ḥa - bi - bij a - ṭil - ti äl - ğä - fä.
3. und 4. Sänger.
wă-åd-hårt kul-lĕ ma

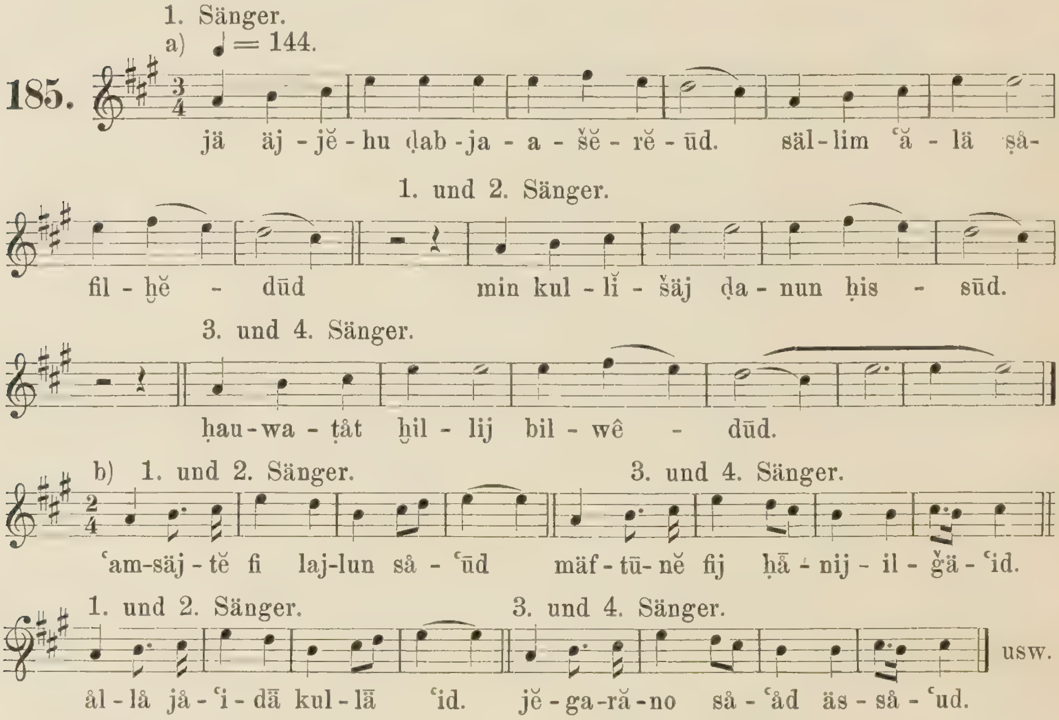

1. und 2. Sänger.
ḫă - fa. wă - åḏ-hårt kul-lĕ - ma ḫä - fä.
3. und 4. Sänger.
mĕ - tā šā - jĕ - kun äl - ʿa - fä.
c) 1. und 2. Sänger.
♩ = 132.
wŏ-ru - ḥij mĕ-wal-lʿa mă-ʿak wän a - gaäd
3. und 4. Sänger.
wa-man fa - rå-gå - hu ḫil-lu - hu ås - tă - råd.
a) 1. Sänger.
♩ = 132.
181.
äs-äl-kĕ jä ḥur - äl ğĕ - nā - nij, lĕ-mah, lĕ - mah ʿå-
ḏäb - ta - nij wā-nā ähĕ - däk dä - im zĕ - mä-nij.
1. u. 2. Sänger.
tak-rim lĕ-
män hu hā - jĕ - nij, äf-tän-tĕ - nij fij ḏā-l-mĕ - kā - nij,
käm ʿaad tĕ - kun gä - jib min - ni
1. und 2. Sänger.
jä mif-tij äl-gau-lĕ wäl-mĕ-
ʿaa - nij.
3. und 4. Sänger.
gål-bij bŏ - ḥub-bäk mum-ḥă - nij.
b) 1. und 2. Sänger.
♩ = 144.
Taušiḥ.
mäf-tun ă - nä ṭul ad-dĕ - wām.
3. und 4. Sänger.
nim wåḥšĕ-tåg jä däl-gul-
läm
1. und 2. Sänger.
min wåḥšĕtåg jä däl-ḡul - läm.
3. und 4. Sänger.
jä män ğĕ-ʿi-däk kalḏå - läm.


1. und 2. Sänger.
♩= 160.
tä-lat-tĕ-hu kä-lĕ-ʿân bă - rā - nij.
3. und 4. Sänger.
sāmā jĕ-fūḥ gâd hā-lĕ - nij
1. und 2. Sänger.
wäjda ǧe-bi-nāg hin bĕ - dā - nij.
3. und 4. Sänger.
kälbädrĕ sāmir kä-zĕ - nij.
182.
a) 1. Sänger.
♩= 120.
ă-hub lib - bij sĕ - mâḥ bĕ-mi-sĕ - wô - tĕ nih-tĕ-bu.
1. und 2. Sänger.
ʿă - sê mê - hän ră - mâḥ šă-sä - lo ji - ṭĕ-bu.
3. u. 4. Sänger wiederholen.
b) 1. u. 2. Sänger.
lĕ-näf - šoh za - kĕ - hoh
3. und 4. Sänger.
wi-jô - sif sih-lĕ - hoh.
1. und 2. Sänger.
bă-ḥêj äh - bo-tĕ - hoh.
3. und 4. Sänger.
dĕwo-row nih-zo - bū.
183.
a) 1. Sänger.
♩= 116.
tän ă - ši - šoh lij ji - di - dij, ǧäm tĕ - noh häk - kôs lĕ-jo-dij
1. und 2. Sänger.
käjfĕ tah-ṭor jä hă - bi - bij. zä-jĕ-näk rab - bāl - ʿă - bā-dij.
b) 1. und 2. Sänger.
♩= 132.
äš - ă - loh šô - hên bĕ - šif - roh.
3. und 4. Sänger.
jig - ä - loh ʿam - mô mä - hê - roh.
1. und 2. Sänger.
nä - ʿa - lä ä - räs to-hô - roh.
3. und 4. Sänger.
ê - šĕ - boh ʿal ma - ʿa - mo-dij. usw.

184.

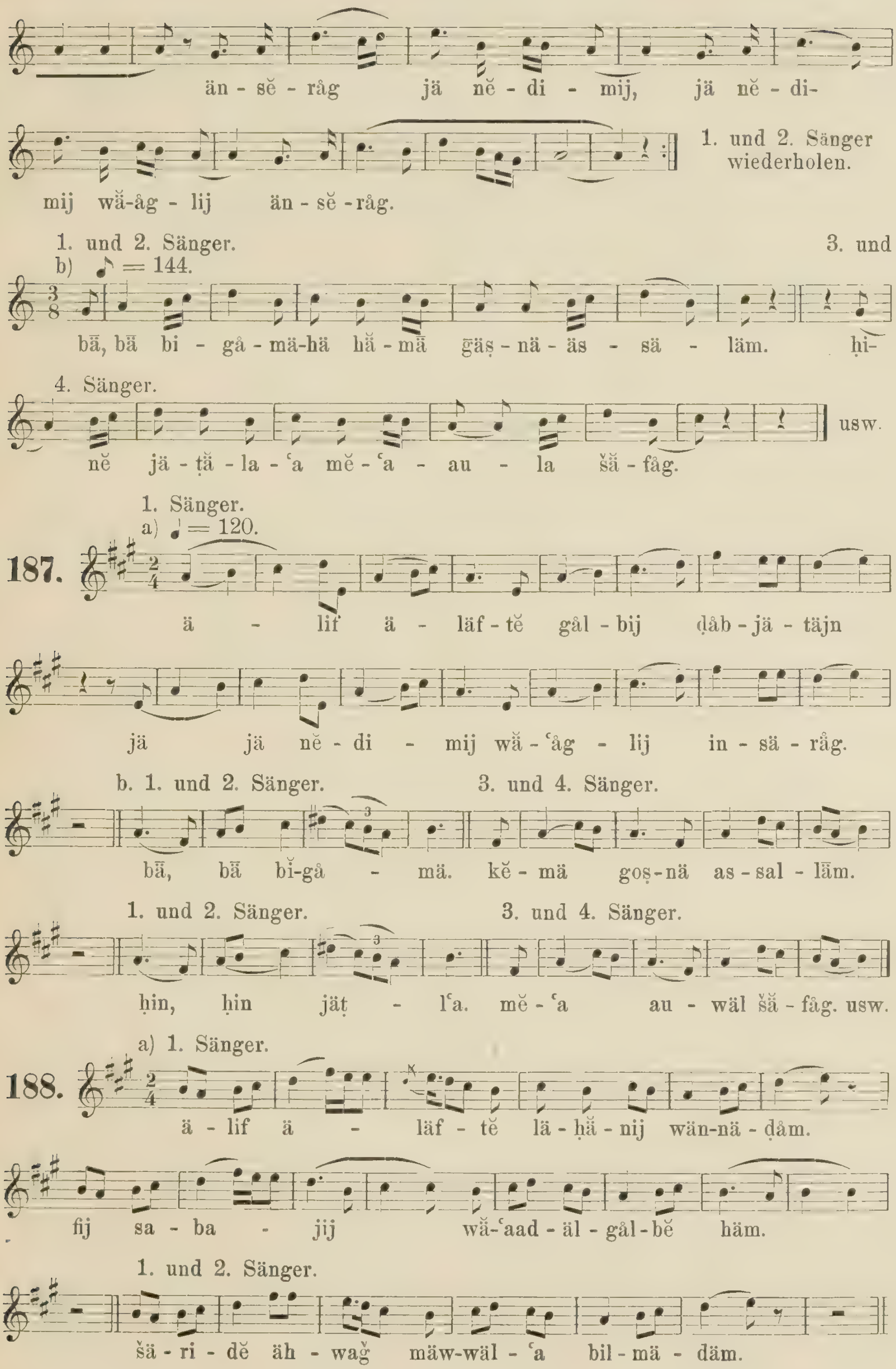

1. Sänger.
♩ = 132.
jä äj - jĕ - hu ḍäb ja - šĕ - rud sal - lim ʿă - lā
1. und 2. Sänger.
ṣå - fil - ẖĕ - dud min kul - lĭ - šäj ḍå - nun ḥis - sud.
3. und 4. Sänger.
ḥau-wäṭ - ṯĕ ḥil - lij bil - wĕ - dud.
usw.

185.


1. Sänger.
a) ♩ = 144.
jä äj - jĕ - hu ḍab - ja - a - šĕ - rĕ - ūd. säl - lim ʿă - lä ṣå-
fil - ẖĕ - dūd min kul - lĭ - šäj ḍa - nun ḥis - sūd.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
ḥau-wa - ṭåt ḥil - lij bil - wê - dūd.
b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
ʿam-säj - tĕ fi laj-lun så - ʿūd mäf - tū - nĕ fij ḥā - nij - il - ǧä - ʿid.
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
ål - lå jå - ʿi - dā kul - lā ʿid. jĕ - ga-rā - no så - ʿåd äs - så - ʿud.
usw.

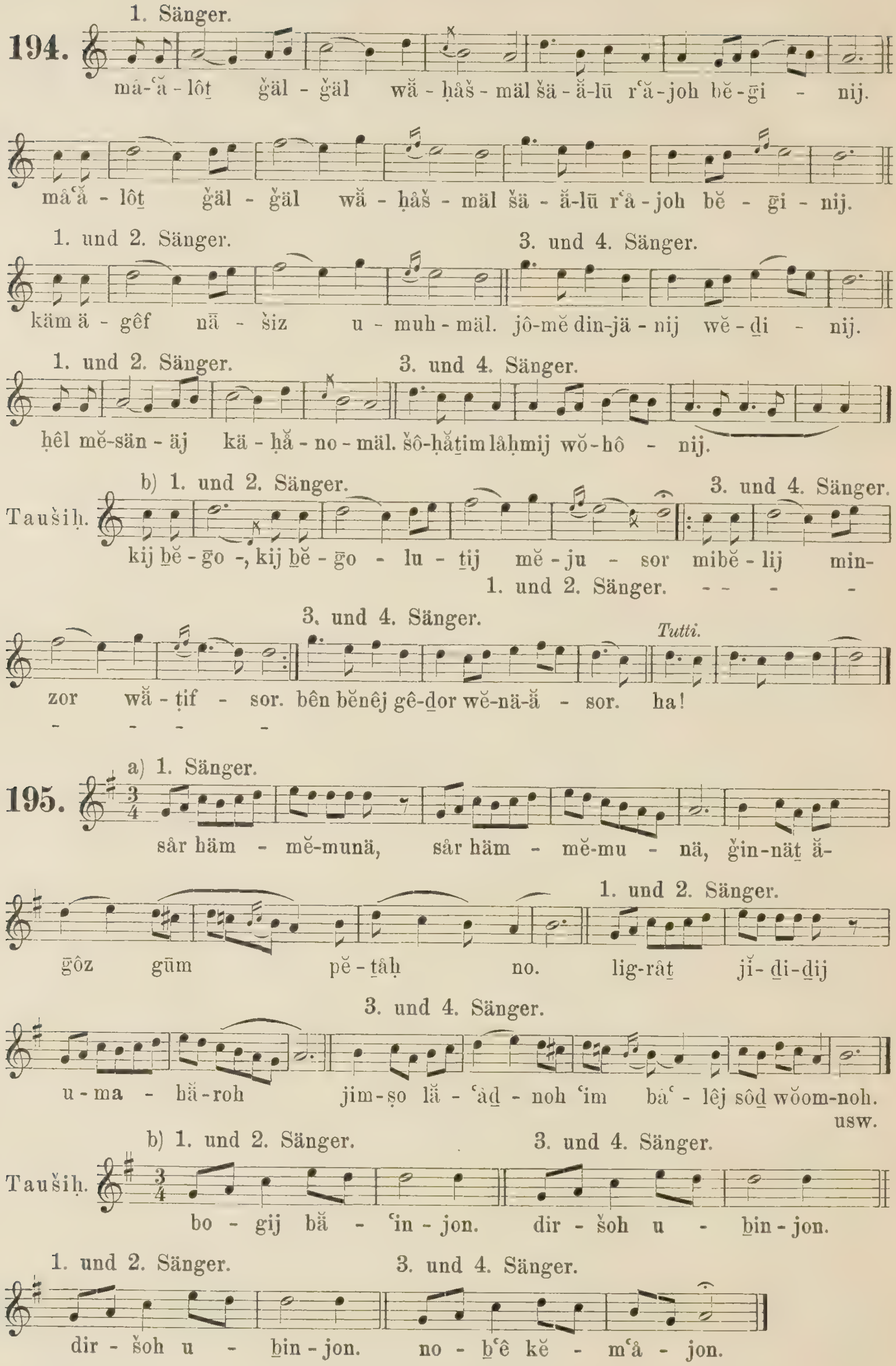
186.

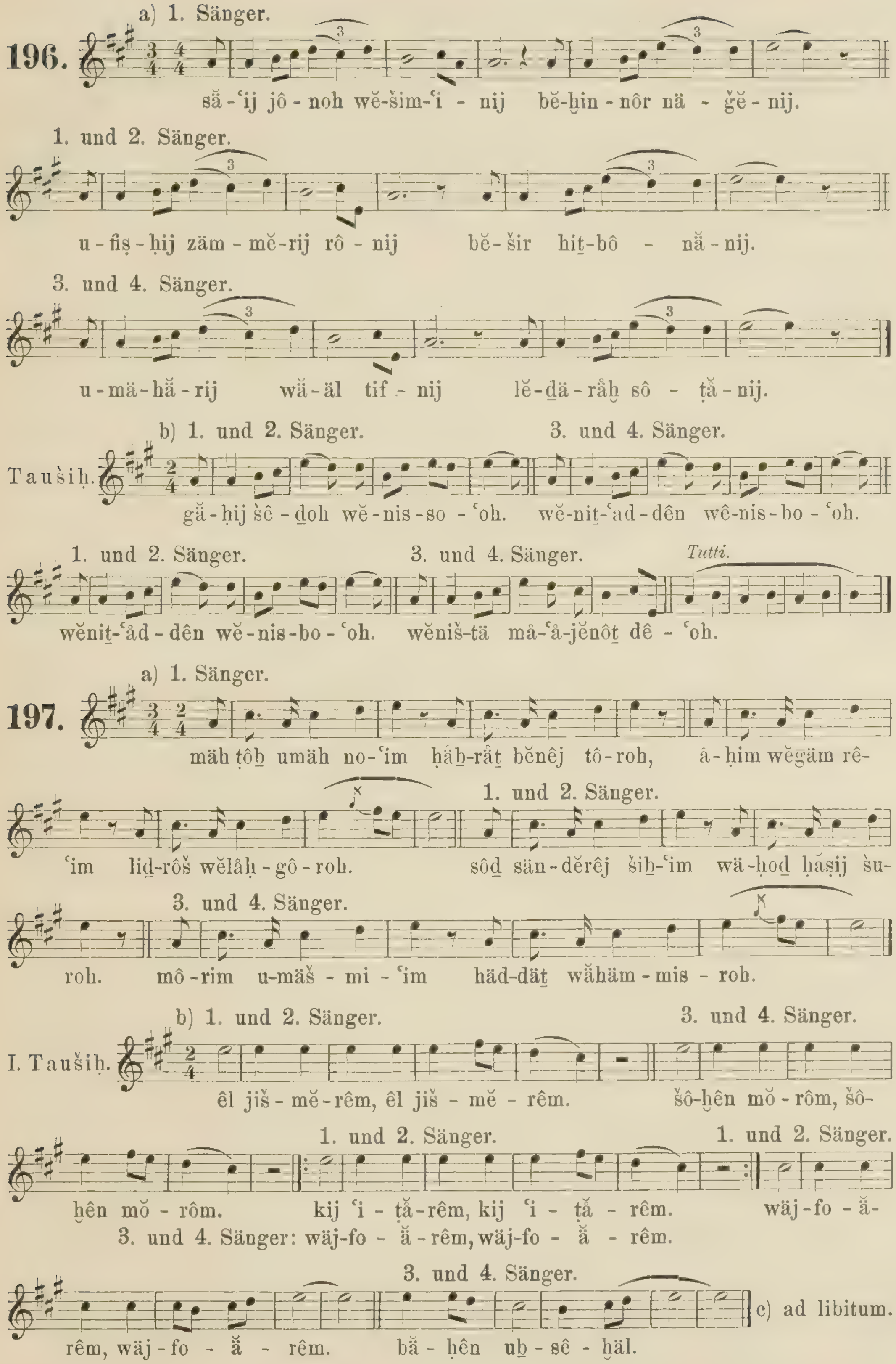

1. Sänger.
a) ♩ = 84.
a - lif al - läf - tĕ gål - bij. ḍab - ja - täjn
a - lif al - laft a - lif al - läf - tĕ gål - bij ḍåb - jä - täjn.
jä nĕ - di - mij wă - ʿåg - lij


än - sĕ - råg jä nĕ - di - mij, jä nĕ - di-
mij wă-åg - lij än - sĕ - råg.
1. und 2. Sänger wiederholen.
1. und 2. Sänger.
b) ♪ = 144.
3. und
bă, bă bi - gå - mä-hä hă - mä gäṣ - nä - äs - sä - läm. ḥi-
4. Sänger.
nĕ jä - ṭă - la - ʿa mĕ - ʿa - au - la šă - fåg. usw.
1. Sänger.
a) ♩ = 120.
187.
ä - lif ä - läf - tĕ gål - bij ḍåb - jä - täjn
jä jä nĕ - di - mij wă - ʿåg - lij in - sä - råg.
b. 1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
bă, bă bĭ-gå - mä. kĕ - mä goṣ-nä as - sal - lăm.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
ḥin, ḥin jäṭ - lʿa. mĕ - ʿa au - wäl šă - fåg. usw.
a) 1. Sänger.
188.
ä - lif ä - läf - tĕ lä - ḥă - nij wän-nä - ḍåm.
fij sa - ba - jij wă-ʿaad - äl - gål - bĕ häm.
1. und 2. Sänger.
šä - ri - dĕ äh - wağ mäw-wäl - ʿa bil - mä - däm.


3. und 4. Sänger.
jä - sal - lä - mĕ jä mĕ-säl - lim jä säl - läm. b) wie Nr. 189.
a) ♩ = 112.
189.
ä - sĕ - äl - ki - ja ʿa - wĕ-hă-ğij - li gu - zĕ-lān, ʿåwhă-ğij - li gu-zĕ-
lān. tä - šĕ - rif ʿå - läj - jä bă - rå - wĕ - šä - nij, bă - råw - šä-
1. und 2. Sänger.
nij ä - sĕ - äl - ki - jä ʿa - wĕ-hă-ğij - li gu - zĕ-lān, ʿåwhă-ğij - lij gu - zĕ-
3. und 4. Sänger.
lān. tä - šĕ - rif ʿå - läj - jä bä-rå -wĕ-šä - nij, hä-råw - šä - nij.
b) 1. und 2. Sänger.
♩ = 120.
sämmäj - tä - nij ja gă - må-rĕ šå-ʿå - bänĕ, ja gă - må - rĕ šå - ʿå - bän.
3. und 4. Sänger.
ğå-ʿid - a - läk säl - sĕ do-hĕ - bä - nij säl-sĕ do-hĕ-bä - nij.
usw.
1. Sänger.
♩ = 138.
190.
äh-bät dôd ḥåf-ṣij wĕ - gäm ḥåš - gij,
bät nĕ - dib ʿu - rij u - bô dib - gij.
1. und 2. Sänger.
kôs jä - šʿa lim - ä - hă - bäj häš - gij
3. und 4. Sänger.
dôd jo - fäh äb-hår mĕ - not hål - gij.
usw.

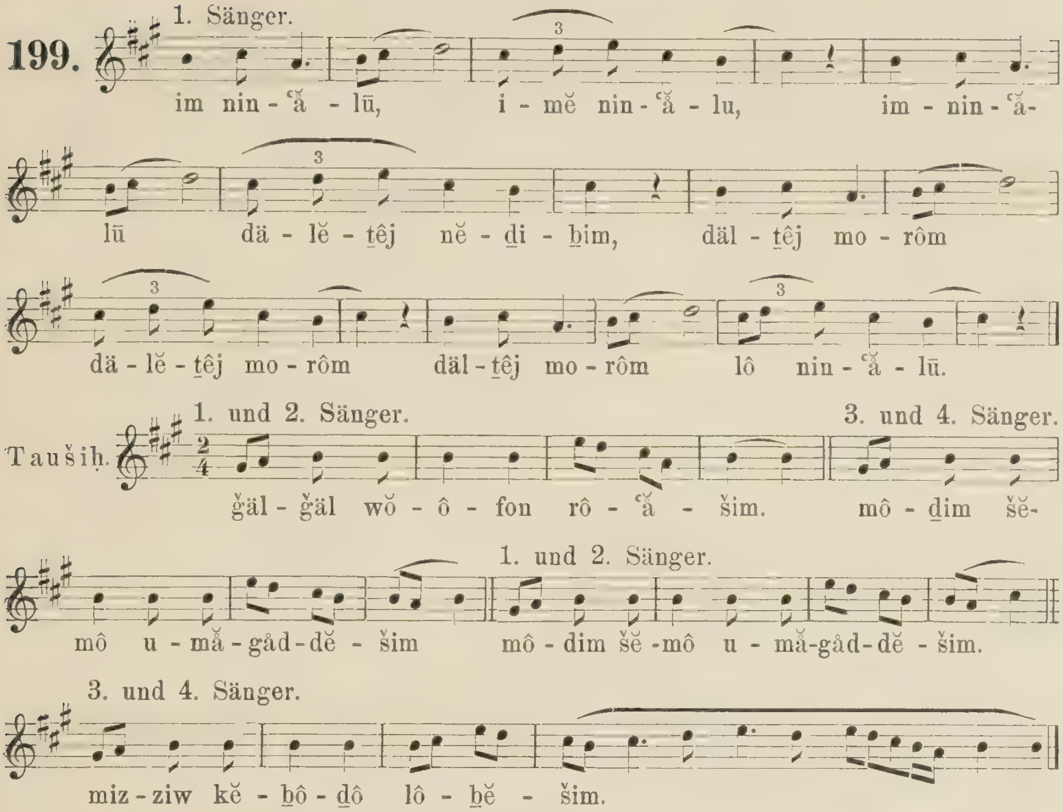

a) 1. Sänger.
♩ = 126.
191.
loḥ dô - dij ă - nij, loḥ dô - dij ă - nij miš-
b) ♩ = 138.
tā-gĕ fij gål-bij wĕ-si-rĕ ʿag-lij. miš-tā-gĕ fij gål-
bij wĕ-sir gål - bij wĕ-sir. ha
1. und 2. Sänger.
šim-ʿoh māʿ - nij, šim-ʿoh måʿ - nij
3. und 4. Sänger.
1. und 2. Sänger.
wĕ-lä tĕ-wā-ḥid ʿa-nĕ ă - tu-mĕ ǧah-lij ät - toh kô - nä - nij.
3. und 4. Sänger.
Tutti.
wă-ʿaa - lim äs wă-ʿaa - lim äs-ra-ri we-ku-lĕ fa-ă - li.
a) 1. Sänger.
192.
tän ă-šišoh lij jĕ - di-dij ǧäm tĕ-noh häkkôs lĕ - jo-dij.
1. und 2. Sänger.
kajf taḥ-ṭor-ĕ ja ḥă - bi-bij zajnak râb äl ʿă - bä - dij.
b)
käjf taḥ - ṭor jä ḥă-bi - bij zaj-nak râb äl ʿă - bä - dij.
193.
šur dô-dij hă-dâr, šur dô - dij hă - dâr
ṣă-bi-joh ʿă - zu-boh bên ǧĕ-dud ṣă-bi-joh ʿă - zu - boh bên ǧĕ-
dud a, bên ǧĕ-dud, a, a, a, a, a, a, a, -ro - jôt. usw.


194.
1. Sänger.
má-ʿă - lôt ğäl - ğäl wă - ḥâš - mäl šä - ă-lū rʿă-joh bĕ-ḡi - nij.
mâʿă - lôt ğäl - ğäl wă - ḥâš - mäl šä - ă-lū rʿâ-joh bĕ - ḡi - nij.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
käm ä - gêf nä - šiz u - muh - mäl. jô-mĕ din-jä - nij wĕ - ḏi - nij.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
ḥêl mĕ-sän - äj kä - ḥă - no - mäl. šô-ḥăṯim lâḥmij wŏ-hô - nij.
Taušiḥ.
b) 1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
kij ḇĕ - ḡo -, kij ḇĕ - ḡo - lu - ṯij mĕ - ju - sor mibĕ - lij min-
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
Tutti.
zor wă - ṭif - sor. bên bĕnêj gê-ḏor wĕ-nä-ă - sor. ha!
195.
a) 1. Sänger.
sår häm - mĕ-munä, sår häm - mĕ-mu - nä, ğin-näṯ ă-
1. und 2. Sänger.
ḡôz gūm pĕ - ṯâḥ no. lig-râṯ ji- ḏi-ḏij
3. und 4. Sänger.
u-ma - hă-roh jim-ṣo lă - ʿâḏ - noh ʿim băʿ - lêj sôḏ wŏom-noh.
usw.
Taušiḥ.
b) 1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
bo - gij bă - ʿin - jon. dir - šoh u - ḇin - jon.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
dir - šoh u - ḇin - jon. no - ḇʿê kĕ - mʿâ - jon.

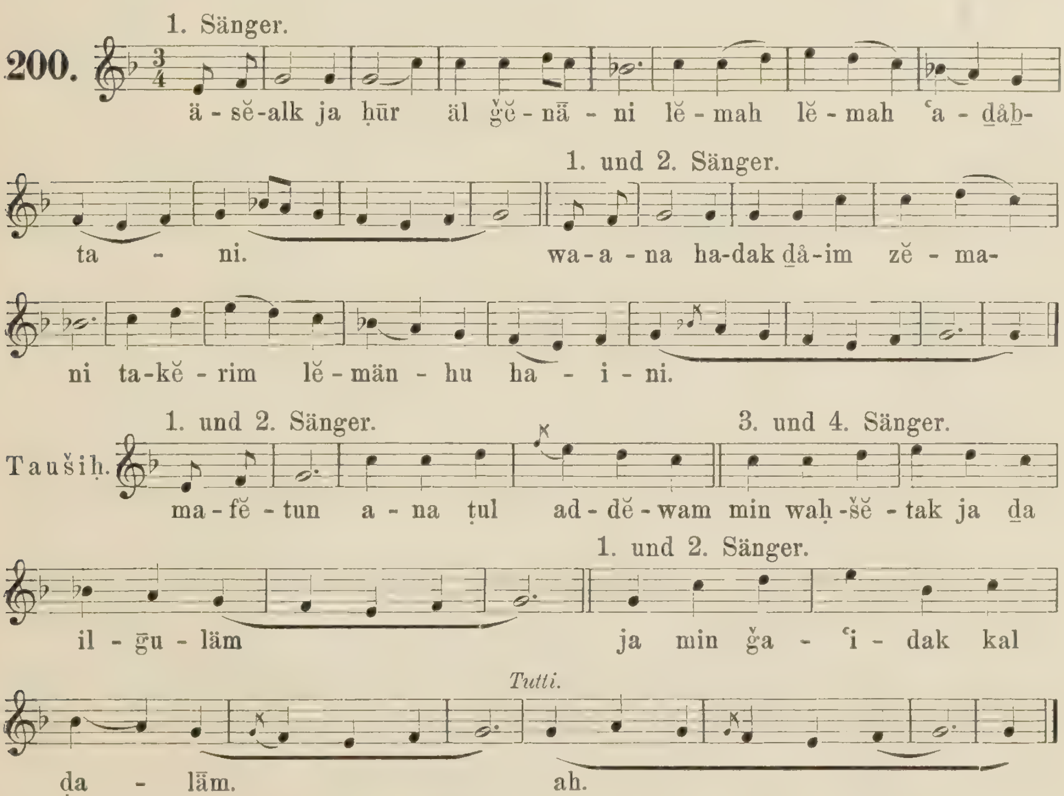

196.
a) 1. Sänger.
să-ʿij jô-noh wĕ-šim-ʿi-nij bĕ-ḥin-nôr nä-ğĕ-nij.
1. und 2. Sänger.
u-fiṣ-ḥij zäm-mĕ-rij rô-nij bĕ-šir hit-bô-nă-nij.
3. und 4. Sänger.
u-mä-hă-rij wă-äl tif-nij lĕ-dä-råh sô-ṭă-nij.
b) 1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
Taušiḥ.
gă-ḥij šĉ-doh wĕ-nis-so-ʿoh. wĕ-nit-ʿad-dên wê-nis-bo-ʿoh.
1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
Tutti.
wĕnit-ʿâd-dên wĕ-nis-bo-ʿoh. wĕniš-tä mâ-ʿâ-jĕnôt dê-ʿoh.
197.
a) 1. Sänger.
mäh ṭôb umäh no-ʿim ḥäb-rät bĕnêj tô-roh, â-ḥim wĕgäm rê-
ʿim lid-rôš wĕlâḥ-gô-roh.
1. und 2. Sänger.
sôd sän-dĕrêj šib-ʿim wä-ḥod ḥaṣij šu-
roh.
3. und 4. Sänger.
mô-rim u-mäš-mi-ʿim häd-dät wăhäm-mis-roh.
b) 1. und 2. Sänger.
3. und 4. Sänger.
I. Taušiḥ.
êl jiš-mĕ-rêm, êl jiš-mĕ-rêm. šô-ḥên mŏ-rôm, šô-
ḥên mŏ-rôm. kij ʿi-ṭă-rêm, kij ʿi-ṭă-rêm.
1. und 2. Sänger.
1. und 2. Sänger.
wäj-fo-ă-
3. und 4. Sänger: wäj-fo-ă-rêm, wäj-fo-ă-rêm.
rêm, wäj-fo-ă-rêm.
3. und 4. Sänger.
bä-ḥên ub-sê-ḥäl.
c) ad libitum.


d) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger.
II. Taušiḥ.
bo - ū ǧĕ - b̲ūl. bo - ū ǧĕ - b̲ūl. mib̲ - ḥår jĕ - b̲ūl.
3. und 4. Sänger. 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger. 1. u. 2. Sänger.
mib̲ - ḥår jĕ - b̲ūl. šä - fʿå zĕ - b̲ūl. šä - fʿå zĕ - b̲ūl. lo - häm sĕ-
3. und 4. Sänger. Tutti.
b̲ūl. lo - häm sĕ - b̲ūl. mäl - loḫ wĕ - äd̲ - ri - ḫäl.
1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
III. Taušiḥ.
jôm jiṣ - mô - d̲ū, jôm jiṣ-mô - d̲ū. dot̲ jil - mô-d̲ū, dot̲
1. und 2. Sänger. 3. und
jil - mô - d̲ū. jit̲ - wå - ʿă - d̲ū, jit̲ - wå - ʿă - d̲ū. wi-
4. Sänger. Tutti.
ji - ḥă - d̲ū, wi-ji - ḥă - d̲ū. êl ḥá - jĕ ä - šår bĕ - hê - ḫol.
198. a) 1. Sänger.
ä - ju - moh bä - hâr hä - môr ʿå - lij loḫ
1. und 2. Sänger.
u - b̲äs - sĕ - rij. wĕ - no - šir bŏ - gôl miz-môr bĕ-
3. und 4. Sänger.
niǧ - ǧun lĕ - jô - ṣå - rij. wă - ṣo - måḥ ă - rij ǧib-
bôr mŏ - hud - dor bĕ - šå - ʿă - rij. usw.
b) 1. und 2. Sänger. 3. und 4. Sänger.
Tauṣiḥ.
sʿro-joh, ḥă - ǧor ḥår-boḫ. wă - häš-ḥêt̲ ǧĕ-d̲ūd̲ ôj-
jĕ - boḫ wŏ-ḥo-zŏ - goh, wŏ - ḥo-zŏ-goh wĕ - ä - lĕ tin-boḫ.

199.


1. Sänger.
im nin - ʿă - lū, i - mĕ nin - ʿă - lu, im - nin - ʿă-
lū dä - lĕ - têj nĕ - di - bim, däl - têj mo - rôm
dä - lĕ - têj mo - rôm däl - têj mo - rôm lô nin - ʿă - lū.
Taušiḥ.
1. und 2. Sänger.
ğäl - ğäl wŏ - ô - fon rô - ʿă - šim.
3. und 4. Sänger.
mô - dim šĕ-
mô u - mă - gâd - dĕ - šim
1. und 2. Sänger.
mô - dim šĕ -mô u - mă-gâd-dĕ - šim.
3. und 4. Sänger.
miz - ziw kĕ - bô - dô lô - bĕ - šim.

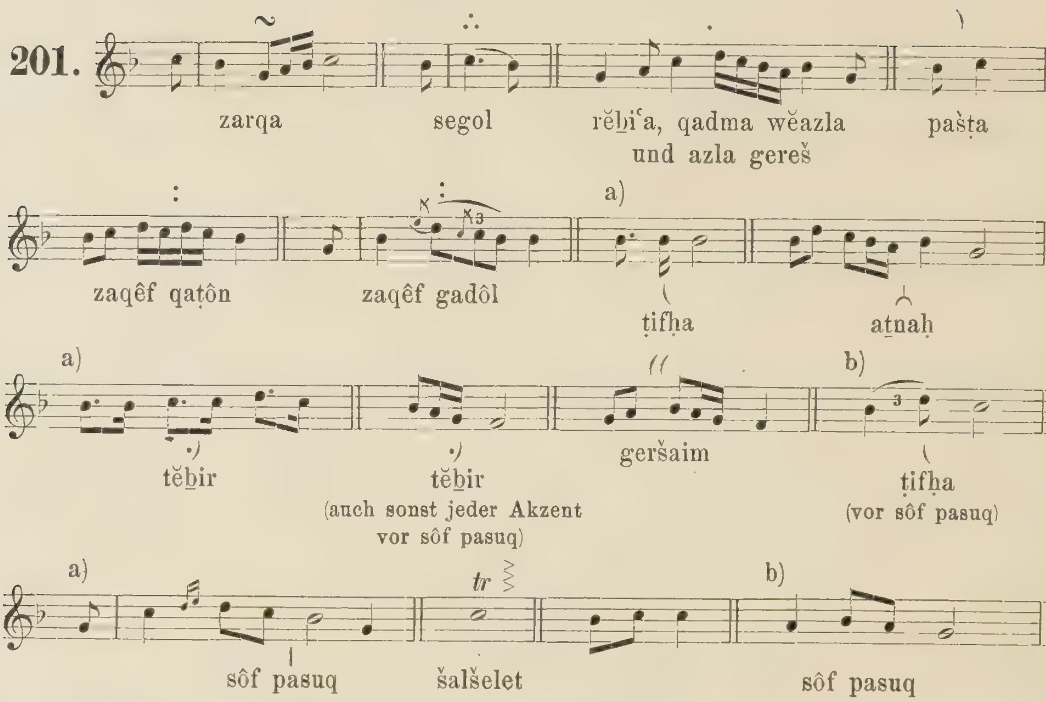
200.


1. Sänger.
ä - sĕ-alk ja ḥūr äl ğĕ - nā - ni lĕ - mah lĕ - mah ʿa - dâb-
ta - ni.
1. und 2. Sänger.
wa-a - na ha-dak dâ-im zĕ - ma-
ni ta-kĕ - rim lĕ - män - hu ha - i - ni.
Taušiḥ.
1. und 2. Sänger.
ma - fĕ - tun a - na ṭul ad - dĕ - wam min waḥ -šĕ - tak ja da
3. und 4. Sänger.
il - gu - läm
1. und 2. Sänger.
ja min ğa - ʿi - dak kal
Tutti.
da - lăm. ah.

Anhang.

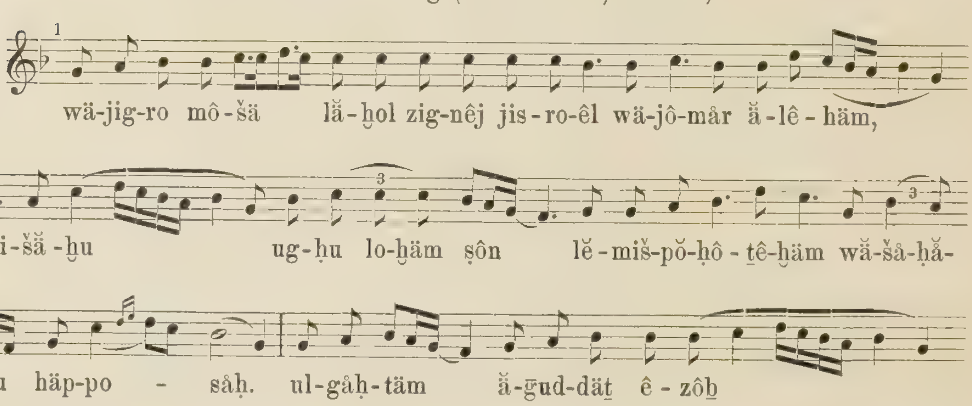
Akzentmotive des Pentateuch.

201.

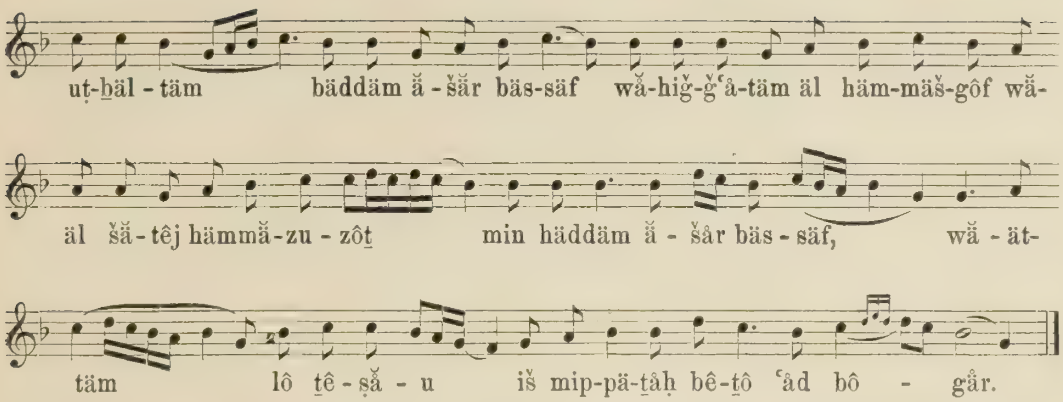


Pentateuch-Vortrag (Exodus XII, 21—22).

202.



[1] Platte Nr. 1161.



Propheten-Vortrag (Josua I, 14—15).

203.



[1] Platte Nr. 1162.


nô - ṯên lo - ḫäm wij-šäḇ - täm lă - å̆ - råṣ jĕ - ru - šäṯ-ḫäm
wi - riš-täm ô - ṯoh ă - šår no-ṯän lo - ḫäm mô -šä
trem.
ʿä-ḇäd ă - ḏô - noj bă-ʿê - ḇär häj - jår - dên miz - ro-ḥoh šo - mäš.

A. Z. IDELSOHN

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ

BAND II

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN VON

A. Z. IDELSOHN

BAND II:
GESÄNGE DER BABYLONISCHEN JUDEN

1922
BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

GESÄNGE DER BABYLONISCHEN JUDEN

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT, ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

1922
BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

Contents. תכן. Inhalt.

Notenbeispiele zur Einleitung.

Part I. Prayers. חלק א׳. תפלות לבית הכנסת. Teil I. Gebete.

I. Sabbat. שבת.

II. Feasts. מועדים. Festtage.

III. Seliḥot. סליחות.

IV. High Feasts. ימים נוראים. Hohe Feiertage.

V. Qinôt. קינות

Part II. Songs. חלק ב׳. זמירות. Teil II. Volkslieder.

Šĕbaḥôt. שבחות.

Appendix. .נוספות Anhang.

Ein Jahrtausend hindurch hatte die babylonische Judenheit eine führende Rolle im geistigen Leben Israels gehabt. Obwohl anfangs der palästinensischen Zentrale nachstehend, gewann sie durch ihre geistigen Schöpfungen und durch ihren Einfluß die Oberhand, namentlich in der letzten Zeit der talmudischen Periode und in der gaonäischen Epoche. Mit dem Hinscheiden des Rab Hay Gaon (1038) aber begann ihre geistige Kraft zu sinken, bis sie gänzlich von der Bühne der jüdischen Geschichte verschwand, denn in den letzten sechshundert Jahren hat die jüdische Gemeinde Babyloniens keine Zeichen von geistiger Arbeit aufzuweisen. — Zwar bewahrten sie die Tradition wie alle großen Gemeinden des Orients, jedoch konnte Benjamin II.[1], der Babylonien anfangs des vorigen Jahrhunderts bereist hatte, nichts Wesentliches über ihre geistige Tätigkeit berichten.

Indessen blieb Babylonien, und zwar Bagdad, für Persien, Mesopotamien, Buchara und Indien, nach wie vor die geistige Zentrale, aus der sie bis vor zwei Generationen ihr jüdisches Wissen schöpften, bis Jerusalem durch seine Gelehrten den jüdischen Orient eroberte.

Die alten berühmten Gemeinden, wo die Talmudakademien blühten, wie Sura und Pumbedita usw., hat die Hand der Zeit vernichtet, und die babylonische Zentrale konzentrierte sich in Bagdad, wo sich vor dem Weltkriege eine Gemeinde mit gegen 55000 Seelen befand. Zwar sind nicht alle babylonischen Juden Nachkommen des talmudischen Judentums; denn gegen 3000 sind persischen Ursprungs, ein großer Teil stammt aus Arabien, von wo der Kalif Omar sie übersiedelt hatte[2].

Von den spanischen Emigranten ist kaum jemand nach Bagdad verschlagen worden, aus Syrien und namentlich aus Aleppo sehr wenige. Indessen haben sie doch den sephardischen Ritus angenommen.

Außer der großen Gemeinde in Bagdad befinden sich kleinere in der Provinz Iraq (Südmesopotamien), in Kut sind etwa 50 Familien, Bakuba 15, Schahraban 150, Hit 200, wie auch Karaiten, Amara 200, Hilla 200, Mendeli 150, Chankin 300, Kufri 250, Behriz 20, Karatafa 15, Duz 150, Karkuk 600, Selamenije 500, ʿAna 400, — 16 Stunden von Bagdad befindet sich das Grabmal des Ezra, auf welchem eine Jeschiba für Rabbiner erbaut ist. Das Grab des Propheten Jezekel, an welchem zu bestimmten Zeiten Andachten und Feste verrichtet werden, gilt als besonders heilig auch bei den Arabern. —

In Basra war früher eine Gemeinde von etwa 200 Familien, die während des Krieges durch Flüchtlinge vor den Türken sich bedeutend vergrößert hat. — Auch in verschiedenen Dörfern wohnen vereinzelt Juden. —

In Mossul zählt die jüdische Bevölkerung gegen 3000 Seelen, darunter persische und kurdische Juden und etwa 500 aramäisch sprechende. Letztere leben in der Umgebung von Mossul

[1] Vgl. Masʿe Jisrael, Lyck 1859.

[2] Graetz-Schefer I. III, S. 120. Sie sind die Nachkommen der „Habor“schen Juden, mit welchen Mohammed ein Bündnis schloß und die Omar nach Kufa in der Nähe von Sura auswies.

in den kurdistanischen Gebirgen und östlich bis an den Urmiasee, deren Zahl vor dem Kriege sich bis auf 10000 Seelen belief. Über sie ausführlicher weiter in einem besonderen Kapitel. — Im ganzen beläuft sich die Zahl der babylonischen und ostmesopotamischen Juden auf 90000 Seelen, worin die Juden in Urfa und Kurdistan nicht mit eingerechnet sind.

Die Juden in Bagdad beschäftigen sich mit Handel und Gewerbe. Unter ihnen befinden sich reiche Kaufleute, die sich in Indien vor 100 Jahren niedergelassen haben und in Bombay und Kalkutta Gemeinden gründeten. Die Juden in den kleinen Ortschaften stehen geistig und wirtschaftlich auf einer viel niedrigeren Stufe als die Bagdads. —

Ihre Umgangssprache ist Arabisch und nur die persischen Juden bedienen sich des persischen Idioms. Es existieren in Bagdad noch Talmudschulen, in welchen Rabbiner fleißig studieren, jedoch das Volk ist unwissend. Die Gelehrten sprechen ein reines Hebräisch in einer schönen Aussprache.

Von den vielen Synagogen in Bagdad sind vier bedeutend. Sie sind ohne Dächer gebaut, die Wände sehr dick, in welche kleine Nischen eingebaut sind; in diesen sitzt das Publikum in der Regenzeit. In der Mitte befindet sich ein bedachtes Almemor. In der letzten Zeit gab es in Bagdad gegen 31 Synagogen, von denen die große Synagoge „Ṣelat il Kabiri“ die älteste ist und nach der Überlieferung noch aus den Zeiten des Königs Jehojachin herrühren soll. Indessen ist nichts Altertümliches in dem Gebäude. — In einer anderen Synagoge, in welcher „Schech Jisḥaq Gaon“ begraben sein soll, befindet sich ein Stein mit einer hebräischen Inschrift, die besagt, daß Rab Jisḥaq Gaon aus der fünften saburäischen Generation stammt und im Jahre 620 nach der Zerstörung des zweiten Tempels starb; aber auch diese Inschrift ist nicht alt. — Überhaupt sind in Bagdad keine alten Gebäude vorhanden, da der Tigris oft die Stadt überschwemmt und Häuser zerstört. Aus diesem Grunde sind auch keine alten Handschriften und sonstigen Antiquitäten in Bagdad zu finden.

Mehrere von den Bagdader Rabbinern und sonstigen Frommen zogen nach Jerusalem, so daß sich im Laufe der Zeit eine babylonische Gemeinde in der heiligen Stadt bildete, die von ihren reichen Landsleuten unterstützt wurde[1].

Die babylonischen Juden, und namentlich die Bagdader, haben eine schlanke Figur, stolze aufrechte Haltung, schwarzes Haar und dunkle Hautfarbe, assyrischen Schädel und starke Lippen. Dieser Typus ist hauptsächlich im Süden, in Iraq, also nördlich von Bagdad bis Basra, vorhanden; in der Gegend von Mossul ist dagegen ein anderer Typus wahrzunehmen. —

Der letzte bedeutende Gelehrte war der Bagdader Oberrabbiner R. Joseph Hajim, der unter anderem auch Volkssagen und Erzählungen im Hebräischen verfaßte. — Seit 1872 existiert in Bagdad eine hebräische Druckerei und mitunter erscheint dort eine arabisch-hebräische Zeitung. Von den bedeutenden Gelehrten der letzten Jahrhunderte ist R. Jaakob Tawus zu erwähnen; er verfaßte einen persischen Kommentar zum Pentateuch, der in Konstantinopel im Jahre 1546 gedruckt wurde[2], ferner „Tochachot Mussar“ in metrischer Prosa von Ezra isch kefar habbabli, ebenda 1731.

Obwohl in Babylonien die Wiege der hebräischen und synagogalen Poesie stand, denn dort wirkte Saʿadia Gaon und Haj Gaon, haben die babylonischen Dichter doch nichts Wertvolles geschaffen; ihre Poesie wird bereits von Jehuda Harizi verurteilt[3].

[1] Ibn Sapir II., Mainz 1871.
[2] Ausführlicher darüber in Bd. III. Er scheint aber aus Persien zu stammen.
[3] Vgl. Tachkemoni 18, 24.

Der einzige Vorzug ihrer Poesie ist, daß sie hebräisch geschrieben ist und daß sie viele volkstümliche Elemente aufweist[1]. In der letzten Zeit (1906) erschien in Bagdad eine Liedersammlung mit 415 Nummern. Sie enthält neben Poesien von Jehuda Halewi, Dunasch, Ben-Gabirol, Abraham ibn Esra, Gedichte von Salomo ben Mazaltob, Simon Labi, Israel Nagara, Josef Ezobi, Gedichte von den babylonischen Lokaldichtern. Am meisten ist Nagara vertreten, und zwar mit über 100 Stücken, von denen über 50 in den bis jetzt veröffentlichten Liedersammlungen „Zemirot Israel“ und „Pizmonim“ nicht vorhanden sind. In der Sammlung sind Lieder für alle Feste und Festlichkeiten des Jahres, wie auch fürs Haus und sonstige Gelegenheiten vertreten, worunter sich viele Volkslieder befinden. — Mehrere Poesien sind dem Aleppoer Machzor, Venedig 1527, entnommen.

DIE NAMEN

Interessant ist der Namenschatz der babylonischen Juden. Obwohl sie als Nachkommen der Schöpfer des Talmuds zu betrachten sind, sind doch die talmudischen Namen aus ihrer Mitte spurlos verschwunden, während die biblischen Namen ausgiebig bei ihnen üblich sind. Abgesehen von den Namen der Patriarchen, der Stämme, der Propheten und Könige sind bei ihnen die Namen Ezra, Mordechaj, Sasson, Jeḥezkeel, Ḥabaquq und Esther sehr verbreitet. — Abraham mit den Änderungen Hami, Hamija; Adam; Benjamin mit den Änderungen Jamin, Amin; Berechel; David, in seiner arabischen Form Daud; Zakkaj; Zerubabel; Ḥaj; Ḥabaquq; Ḥajjim, arabisiert Ḥajjau; Josef mit den Änderungen Safu, Sefani; Jehoschua mit der Änderung Schuwa; Jakob, davon Kabi, Kubi; Jisachar; Jisḥaq, davon Zaki, Hugi; Jeḥezkeel, davon Ḥagnali, Ḥangali, Ḥangal; Jaḥja = יוחנן (arab.); Mordechaj, davon Mrad, Mrudi, auch Morduch; Masliaḥ; Nuriel; Naʿim und Nissan (der im Monat Nissan geborene), Nissim; Qatan oder Nunu als Relique für langes Leben; Raḥamim (der im Monat Elul geborene); Schaul mit der Verkleinerung Schuli; Schmuel — Schmuli; Schamai; Sasson. —

Von den hebräischen Frauennamen: Abigajil, Beruria, Zilpa, Ḥabiba, Toba, Jaʿel, Lea — Lia, Mattana, Noʿam, Pua, Seraḥ. —

Nichthebräische Männernamen: Basri, Gurġi (als Beinamen für schöne Männer, da im Orient die Meinung herrscht, daß Georgistan im Kaukasus die schönsten Menschen zeugt), Darwisch, Zakchi, Chduri (Sehnsucht), Mussa, Milu, Manṣur, Maʿatuq (Relique für ein hohes Alter, ebenso wie bei den Ashkenasim „Alter“), Morzuq, Masʿud, Sliman, Salem, Salumi, Salman, Abd-il-ʿaziz, Azuri, Abdalla, Abd-il-razaq, Abd-il-azar, Ṣadqa.

Frauennamen: Gzala, Gurġie, Darwischa, Warda, Zleicha, Zakije, Ḥababa, Ḥanini, Ḥilwa, Kḥeila Stute), Ġaḥla, Lulu, Lulwa, Masʿuda, Matʿuqa, Salḥa, Schascha, Sultana, Farḥa, Ṣalḥa, Raḥma, Rima, Tfaḥa.

DIE AUSSPRACHE DES HEBRÄISCHEN.

Die babylonische Aussprache des Hebräischen gleicht im Grunde der des Syrischen in Damaskus und Aleppo, abgesehen von einigen Abweichungen. Die babylonische Aussprache, die jetzt in phonetischer Hinsicht die korrekteste ist, war in der talmudischen Zeit nicht besonders rein. Erwähnt sei, daß R. Ḥija zwischen ה und ח keinen Unterschied machen konnte, weshalb er von

[1] Im Jahre 1895 entdeckte E. N. Adler in Aleppo einen Teil vom Divan des Elazar Habbabli, etwa 284 Stücke, die dichterischen Geist verraten. Elazar Habbabli war Zeitgenosse von Abraham, dem Sohne des Maimonides, dem er Gedichte widmete; da er über babylonische Verhältnisse und Personen schreibt, muß er im 13. Jahrhundert in Babylonien gelebt haben. (Vgl. E. N. Adler im J. A. R. 1899; S. Poznanski, Geonim. d. nachgeon. Zeitalters, Berlin 1914.)

R. Jehuda Hannassi zurechtgewiesen wurde[1]. Derselbe Fehler findet sich zu jener Zeit aber auch in Galiläa, die sogar keinen Unterschied zwischen ע und א machen konnten[1]. Auch die Samaritaner kennen keinen Unterschied zwischen ע, ה, ח und א, was wohl auf die Aussprache des Assyrischen zurückzuführen ist. — Es scheint daher, daß die arabische Sprache die Phonetik des Hebräischen der Babylonier und Syrier verbessert hat, das sicherlich ursprünglich dieselbe semitische Phonetik wie die arabische gehabt hat.

Abgesehen davon, hat die babylonische Aussprache noch Eigentümlichkeiten des iraqischen Arabisch, so wird ק wie ג als Reibelaut gesprochen, indem der Zungenrücken an den weichen unteren Gaumensegel leicht gedrückt wird[2], Qameṣ gadol vor und mit den emphatischen Konsonanten verdunkelt zu å[3]; in Wörtern, deren erster Laut offen ist, bekommt derselbe den Wortakzent, wie š'omʾrim, ʿo'sim[4]. Dagegen haben sie g nicht dj, wie die Jemeniten, ebenso פּ = p.

KONSONANTEN.

א	ʾ	spiritus lenis.
בּ	b	deutsches b.
ב	ḇ	gleich dem jemenitischen, labial ohne Zungenspitze.
גּ	g	hartes g.
ג	ḡ	weiches g wie in sagt, Gaumenlaut.
דּ	d	hartes d.
ד	ḏ	das arab. dhal = ذ, wie engl. th in this.
ה	h	deutsches h.
ו	w	arab. و, engl. w.
ז	z	franz. z.
ח	ḥ	arab. ح.
ט	ṭ	arab. ط.
י	j	deutsches j.
כּ	k	„ k.
ך, כ	ḫ	„ ch in lachen.
ל	l	„ l.
ם, מ	m	„ m.
ן, נ	n	„ n.
שׂ, ס	s	scharfes s.
ע	ʿ	arab. ع.
פּ	p	deutsches p.
ף, פ	f	„ f.
ץ, צ	ṣ	arab. ص.
ק	q	„ iraqisches qâf, vgl. oben.
ר	r	scharfes arab. ر.
שׁ	š	deutsches sch.
תּ	t	„ t.
ת	t	arab. ث, wie jemenitisch, engl. th in thank.

[1] Scheinbar war die babylonische Aussprache der persischen ähnlicher. Vgl. meine Phon. Gesänge u. Aussprachsproben d. Hebr. S. 16ff., Wien 1917; und im Bd. III dieses Werkes.

[2] Vgl. B. Meißner, Neuarabische Geschichten aus dem Iraq, Leipzig 1903, S. 8.

[3] Meißner S. 9. [4] Meißner S. 4.

VOKALE.

Längen und Kürzen werden exakt beobachtet.

KURZE VOKALE.

ִ	i	deutsches kurzes i
ֱ, ֶ	ḝ, ȩ	„ „ offenes e
ֲ, ַ	ă, a	„ „ a
ֻ	u	„ „ u
ְ	ḝ	„ „ offenes e.

LANGE VOKALE.

ִיא, ִי	i	deutsches langes i
ֵי, ֵ	ê	„ „ geschlossenes e ohne i als Endklang
ֶי	ȩ	„ „ offenes e, aber nicht so offen wie das sächsische
וֹ	ô	am Anfang deutsches langes geschlossenes o, am Schluß u, o + u (vgl. Meißner S. 11)
ֻי	u	deutsches langes u.

In präs. pl. verflüchtigt sich das S. mob. zu S. quis.: šom — rim, bor — ḥim usw.

Anmerkung: Bezüglich der Vokale sei bemerkt, daß sie zäher und widerstandsfähiger sind als die Konsonanten. Während die Aussprache der Konsonanten durch fremde Idiome beeinflußt wird, wie oben erwähnt, hat die persische Aussprache o für qames gadol, u für וֹ, die Jemeniten e + u, beibehalten. o für q. g. der Jemeniten, Perser, Daghistaner und Aschkenasim gegenüber a der Babylonier, Syrier und Sephardim scheint auf einen uralten Ursprung zurückzuführen, vielleicht auf die lokale Aussprachsweise Südpalästinas (a) und Nordpalästinas (o), woselbst auch die Phönizier q. g. = o, וֹ = u auszusprechen pflegten. (Vgl. Schröder, Die phönizische Sprache. Halle 1866. S. 7, 9 ff.)

DER GESANG.

Von besonderem Werte ist der traditionelle Gesang der babylonischen Juden. Da diese die älteste geschichtlich bekannte Ansiedelung außerhalb Palästinas verkörpern, die ununterbrochen fortbestanden hat und keinen merklichen Einflüssen anderer jüdischen Gemeinschaften unterlegen war, ist anzunehmen, daß in ihrem traditionellen Gesange uralte Elemente sich erhalten haben. Der Einfluß der Perser und Araber ist wenigstens in bezug auf den Kultusgesang nicht hoch anzuschlagen, da die jüdische Niederlassung in Babylonien immer in kompakter Masse, gewissermaßen als Staat im Staate, hervortrat. Dagegen ist der vorwiegende Teil ihrer außersynagogalen Gesänge aus dem Arabischen entliehen und jungen Datums. Die Ursache davon wird weiter unten erörtert werden.

Der traditionelle Gesang ist gleich demjenigen der Jemeniten in „Weisen" geordnet. Ebenso basiert er auf der Moll- bzw. der phrygischen und auf der Iraq- bzw. auf der dorischen Skala. Auch im babylonischen Synagogengesange findet sich keine Spur vom Ḥiġaz, dem sog. Ahava-rabba-Steiger der Aschkenasim. — Dreizehn Weisen treten hervor, die hier nach ihrer Zahlenordnung in der Sammlung angeführt werden:

1.	Pentateuchweise:	4, 5, 107, 108, 108, 177.
2.	Prophetenweise:	178.
3.	Hoheliedweise:	1, 160.
4.	Ruthweise:	15, 180.
5.	Klageliedweise:	97, 181.
6.	Estherweise:	109, 110, 182.
7.	Psalmweise:	183.
8.	Sprücheweise:	a) 184, b) 186.
9.	Jobweise:	185, 187.
10.	Qinotweise:	94—96, 98—100, 102.
11.	Tefillaweise:	11, 25, 26, 27, 29, 44, 45, 46, 50, 59, 61—64, 66, 69, 75, 79, 80, 82, 86, 87, 92.
12.	Seliḥotweise:	a) 28, 30, 31, 35, 40, 41, 43, 47, 51, 52, 55—58, 60, 73, 74, 76, 83—85, 90, 93.
13.	„	b) 36, 37, 39, 65, 68, 71, 77, 81, 88.

Die Gesänge sammelte ich in Jerusalem von den babylonischen Vorbetern und Gelehrten und sichtete sie in zehnjähriger ununterbrochener Kontrolle. Mehrere von ihnen habe ich phonographiert; diese Aufnahmen befinden sich in den Phonogrammarchiven des Wiener physiologischen und des Berliner psychologischen Institutes.

1. DIE PENTATEUCHWEISE. 4, 5, 107, 108, 177.

Beispiel 4 ist die Rezitation des „Šema“ im Morgengebet, das in der Pentateuchweise vorgetragen wird. — 5 das „Meereslied“, ebenfalls im Morgengebet. — 108 Exod. XII, 21. — 107 gibt die Motive der Akzente. — 177 gibt die Zehngebote und ist im Phon. Arch. Berlin in den Nrn. 53—54 enthalten. — All diese Stücke rühren von einem Vorbeter her, der sie zu verschiedenen Zeiten gegeben hat. — Die Babylonier haben keine besondere Weise für die „Lieder“ des Pentateuchs wie sie die Jemeniten und die Perser besitzen.

Bekanntlich hatten die Babylonier ein Akzentsystem für die Bibel noch bevor das tiberianische Akzentsystem geschaffen wurde. Ihre Akzente waren 12 und beschränkten sich lediglich auf die „Trenner“ (mafsiqim), auch hatten sie keine Zeichen für die Verdoppelung der Akzente, wie gereš — gerešin, qadma — tĕren qadmin, pazer — qarne fara, zaqef — zaqefgadol, azla — azlagereš, ebenso hatten sie keine Akzente für die „Binder“ (mĕšarĕṯim). Diese sind in Tiberias entstanden[1]. — Im Bd. I wurde bereits erörtert, daß ursprünglich nur drei Akzente üblich waren, und zwar für Anfang (pĕṯiḥa), Halbschluß (aṯnaḥ) und Schluß (sof), und diese scheinen bereits in der talmudischen Zeit vorhanden gewesen zu sein, da sie im Traktat Soferim Kap. XIII erwähnt werden. Diese sind auch in den Ms. des 9.—11. Jahrhunderts vorhanden: (für pĕṯiḥa, ∧ für aṯnaḥ und manchmal für sof pasuq[2]. Die Namen der Akzente jedoch waren schon lange vor den Zeichen bekannt und pflegten durch „Cheironomie“ ebenso wie bei den Griechen gekennzeichnet zu werden[3]. Diese Praxis hat sich noch lange nach Einführung der Zeichen beibehalten. So berichtet Raschi (1040—1105), beobachtet zu haben, daß die Vorbeter, die aus Palästina nach Europa kamen, bei ihrem Vortrag des Pentateuchs durch ihre

[1] Über die babylonischen Akzente vgl. S. Pinsker, Hanniqud Haašuri, Wien 1863; Liquṭe qadmonijot, Wien 1860, V, 34; P. Kahle, Die Massoreten des Ostens, Leipzig 1913, in welchem viele Faksimiles von Ms. gegeben sind.

[2] Vgl. Fs. bei Kahle S. 171.

[3] Vgl. Beraḫot 65b; Ben-Ascher, Diqduqe Hatĕʿamin, Leipzig 1879, ויצאת ביד ברעדה.

Handbewegungen die Tonbewegungen zu kennzeichnen pflegten[1]. Das babylonische Akzentsystem ist ein Buchstabenneumensystem, wie wir es bei den Armeniern im 5. Jahrhundert finden[2]. Indessen sind die für die genannten Neumen angeführten drei Zeichen ein Beweis, daß diese uralt sind.

Die Buchstabenneumen der Babylonier geben fast den ersten Buchstaben des Namens der Neume an, und zwar:

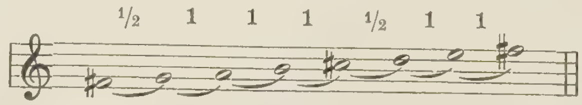
ת' — תביר (gleich pašṭa tiber.);
ז' זקף;
י' — יתיב (seiner Bedeutung nach qadma);
נר' — צנורי (tib. zarqa); ihm folgt
ש' — שרי (tib. segol);
ט' — טרס (tib. gereš);
ד' — דחי (tib. ṭifḥa vor sof pasuq);
ח' — חרפא (tib. rebiʿa);
כ' der rechte Teil von ט, scheinbar für nagda (tib. munaḥ lĕgarme);
ז' der linke Teil von ט für die Kürze des Tones und
ט' der rechte Teil von ש, dessen Bedeutung unbekannt ist.

Wenn wir noch (für den Anfang des Satzes, ∧ für atnaḥ und : für den Schluß hinzufügen, so ergibt sich die Zahl zwölf für die Hauptneumen (mafsiqim).

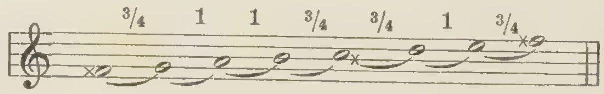
Daraus entnehmen wir, daß das babylonische Akzentsystem, wie auch die Namen der Neumen, dem tiberischen System analog sind. Die tiberische Neuerung bestand in der Hinzufügung der Akzente für die Binder und in der Bezeichnung besonderer musikalischer Nuancen mancher Akzente, indem sie das Verdoppelungssystem benutzten, wie dasselbe auch in den mittelbyzantinischen Neumen zu finden ist. — Diese Analogie ist auch keine zufällige, sondern wurzelt in der gemeinschaftlichen Pentateuchweise, welche nicht nur bei den Babyloniern und Syriern, sondern auch bei den Marokkanern, Italienern und Sephardim, und in der Grundlage auch bei den Aschkenasim, und besonders in der Hoheliedweise der litauischen Juden dieselbe ist. Die syrische Pentateuchweise, die als direkte Tradition von Palästina zu betrachten ist, hat nicht mehr Motive als die babylonische. Sie sind auf vier Grundmotive zurückzuführen, wie bereits im Bd. I dargelegt worden ist, die dynamische und rhythmische Modifikationen erhalten, welche teils durch verschiedene Akzente, teils durch Verdoppelungen derselben Akzente angegeben sind. Dieses haben einige der Grammatiker erkannt wie Simon Duran (14. Jahrhundert), Magen Abot, Livorno 1785, v. 55: „. . . für tĕren ḥutrin wird dasselbe Motiv benutzt wie für tĕbir, um besondere Länge anzugeben, wir kennen aber keinen musikalischen Unterschied zwischen den beiden. . . . das Motiv von qarne fara gleicht dem Motiv des Pazer. . . . wir kennen keinen Unterschied in der Melodie des rĕbiʿa, qadmawĕazla, gerešin und zaqef gadol." — Ebenso De Balmas, Miqne Abram, Venedig 1523: „. . . manche der Akzente haben eigene Motive, andere aber gemeinschaftliche, wie pazer und qarne fara, segola und atnaḥta, talša und tarsa, azla und gereš und šĕne gerešin und rĕbiʿa, pašṭa und šĕne pašṭin und jĕṯiḇ, tĕbir und tĕren ḥutrin, die Binder šofĕrot — all diese Akzente haben je gemeinschaftliche Motive. . . . sie unterscheiden sich, je nachdem sie weniger oder mehr betont werden. . . . azla ist nicht so stark betont wie gereš, gereš nicht so stark wie šĕne gerešin, diese nicht so stark wie rĕbiʿa, pašṭa nicht so stark wie šĕne pašṭin." — Elias Levita, Tub Taʿam, Venedig 1538, sagt: „Die Sephardim und die Italiener

[1] Beraḥot 65b.
[2] P. Wagner, Neumen. Bd. II, S. 70.

singen nur die Hauptakzente, die Binder aber haben bei ihnen ein gemeinschaftliches Motiv. Dagegen haben die Aschkenasim für jeden Akzent eine Betonung und sind schon bereits die Motive in Musik gesetzt und gedruckt worden.“ In der Tat haben auch die Aschkenasim keine eigenen Motive für jeden Akzent. Levitas Hinweis auf die gedruckten Noten der Pentateuchweise wird wohl die zu jener Zeit von Böschenstein notierten und von Reuchlin in seiner hebräischen Grammatik aufgenommenen Akzentmotive, Hagenau 1518, meinen. Aber gerade aus dieser Aufzeichnung geht hervor, daß die meisten Motive auf einige Grundmotive zurückzuführen sind, wie aus denselben weiter unten ersichtlich ist. — Aus dem bisher Angeführten geht hervor, daß die Akzente nur eingeführt worden sind, um die Motive der Bibelweisen anzugeben, sie zu nuancieren und ins Gedächtnis zurückzurufen. Die Weisen selbst scheinen einer uralten Praxis anzugehören, ein alter jüdischer Volksgesang, der für den Vortrag der heiligen Büchern angepaßt worden ist. So sagt auch Levitas a. a. O.: „Die Akzente sind nicht angebracht worden, lediglich um den syntaktischen Sinn anzugeben, wie viele meinen, sondern um die Melodie und den Gesang anzugeben, damit der Vortrag angenehm klinge.“ — Daß die Weisen aber tatsächlich hohen Alters und Volksgesang sind, geht hervor aus dem Umstande, daß sämtliche alten jüdischen Zentren dieselben haben, trotz jahrtausendlanger Abgeschiedenheit voneinander, demnach müßten sie bereits vor der Zerstörung des zweiten Tempels Volksgesang gewesen sein. Um diese Behauptung zu begründen, bringen wir Beispiele von allen jüdischen Zentren der Diaspora, wie auch vergleichende Motivtabellen. — Für Pentateuchweisen ist Beispiel 1 babylonisch, aus der Sammlung Nr. 108 — 2 persisch, aus dem Bd. III, Nr. 116 — 3 bucharisch, aus Bd. III, Nr. 135 — 4 syrisch, aus dem Phon. Arch. Wien Platte 1603 und Nr. 163 des Bds. IV — 5 marokkanisch, aus dem Phon. Arch. Berlin Nr. 71 — 6 Gibraltar, von dem dortigen Vorbeter — 7 sephardisch (Frankreich), aus der Sammlung Naumbourg, „Agudat Schirim“, Paris 1870, S. 103 — 8 italienisch, aus Cenni etc. della musica liturgica, Florenz 1897, S. 11, von F. Consolo — 9 sephardisch (Amsterdam), aus der Einleitung der Bibel, ed. Jablonsky, Berlin 1699; die Aufzeichnung ist von dem dortigen Arzt David Pina angefertigt und ist für bevorzugte Sabbate — 9b habe ich in Amsterdam von dem sephardischen Vorbeter Blanes aufgezeichnet, welche die gewöhnliche Vortragsweise gibt — 10 sephardisch (London), von dem sephardischen Vorbeter in London Bueno de Mesquita aufgezeichnet — 11 sephardisch, in Ägypten und Syrien aus dem Phon. Arch. Wien Platte 2125 — 12 sephardisch (Balkan), aus dem Phon. Arch. Platte 1145 — 13 Saloniki, Phon. Arch. Platte 2128 — 14 aschkenasisch (Deutschland) — 15 litauisch — 16 Hohes Lied, litauisch — 17 Ruth, litauisch — 18 Carpentras, aus der Sammlung „Chants hebraique etc.“, Marseille, S. 201. — Aus Gründen der Vereinfachung habe ich alle Beispiele in eine gemeinschaftliche Tonleiter transponiert:

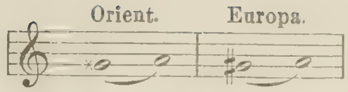


die der Skala der arabischen Maqamen Iraq, Siga und Auǵ und der griechisch-dorischen gleichkommt[1], in welchen aber St. 1, 4, 5 und 7 ¾ statt ½ haben,

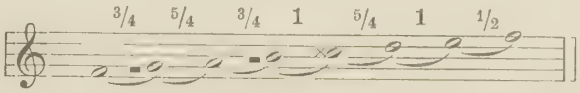


die wahrscheinlich auch in der Pentateuchweise üblich war und bei den orientalischen Juden noch ist. Die europäischen Juden sind von dem europäischen Intervallensystem beeinflußt worden. — Die zweite Stufe ist aufwärts erhöht im Orient um ¼, in Europa um ½

[1] Vgl. Näheres in meinen Maqamen d. arab. Musik in Sammelbände d. Internationalen Musikgesellschaft Bd. XV[1]



dagegen ist bei den Aschkenasim Ton 1 und 5 um $^1/_4$ vertieft, also anstatt  haben die Aschkenasim  und dadurch wurde die Skala anstatt dorisch Dur in F. — Die Sephardim in Ägypten, Palästina und in der Türkei veränderten die Skala in diejenige des Maqams Kurdi (eine Abart von Siga)[1].



Die Erhöhung der Untersekunde e zu eis findet sich bei den Marokkanern, Italienern und französischen Sephardim, eine stete Erhöhung der Sekunde g zu gis nur bei den Londoner und Amsterdamer Sephardim.

Auf europäischen Einfluß ist ferner die Verschiebung des Grundtones von ♯f zu d bei den litauischen Aschkenasim (Hohelied) zurückzuführen, es wird dadurch D-Dur statt ♯f dorisch. — Auf die Vertiefung des Grundtones ×f zu f wurde schon oben hingewiesen, sie kommt bereits in den Notenaufzeichnungen Reuchlins vor (Notentabelle Nr. 12). Dieses haben auch die Balkan-Sephardim und in Südfrankreich (Carpentras).

Bei Durchsicht der angeführten Beispiele wird jedem sofort die Identität der Pentateuchweise bei Babyloniern, Persern, Bucharern, Syrern, Marokkanern, Gibraltarern, französischen, Londoner und Amsterdamer Sephardim und Italienern klar werden. Dazu kommt auch die Hohelied- und Ruthweise der Litauer. Am klarsten ist diese Identität aus der Vergleichungstabelle ersichtlich. Die Motive der Haupttrenner sof-pasuq, aṯnaḥ, zaqef und segol sind im Grunde auf eine Form zurückzuführen und schließen, mit Ausnahme der litauischen Weise, auf die Tonika. Ebenso die Motive von rĕbiʿa, geršajim, tĕbir; zarqa, talša und pazer, auch šalšeleṯ. Im Grunde handelt es sich um eine Motivgruppe, die auf die Tonika schließt, eine Gruppe, die zur Quarte h aufsteigt, eine Gruppe, die zur Unterterze d und eine, die zur Untersekunde e absteigt, wobei die Akzente bei den Zentren vertauscht sind. Nur bei den auf der Tonika schließenden Motiven sind die Akzente in allen Zentren dieselben (sof-pasuq, aṯnah, segol, zaqef qaṭan, rĕbiʿa (Aschk. azlagereš) und tĕbir (Aschk. geršajim). Dagegen wechseln bei den anderen Motiven die Akzente, wie gerĕšin, Aschk. merḫakĕfulla, litauisch z. q.; zarqa — terenqadim (Amsterdam), talša qĕṭana (marokkanisch); das Pazermotiv wird in manchen Zentren für zarqa, in anderen für šalšelet oder paštakefulla verwendet. Dieser Umstand diene als fernerer Beweis, daß die Akzente der bereits **vorhandenen** traditionellen, allbekannten Weise **angepaßt** wurden, bei welchem Verfahren jedes Zentrum nach seinem Gutdünken gehandelt hat, wobei beobachtet wurde, daß die Haupttrenner die auf der Tonika schließenden Motive bekommen sollen; die Akzente, welche besondere Betonung oder Dynamik ausdrücken, wurden zu Motiven, die auf der Quarte bzw. auf der Untersekunde oder Terz schließen[2]. In der Aschkenasimweise ist eine Verwirrung eingetreten, sei es durch die Anderung des Grundtones oder durch Mangel an Aufrechterhaltung der Tradition. Die Motive für sof pasuq, aṯnaḥ, zaqef, segol sind mit Einrechnung der Vertiefung des Grundtones dieselben, die Motive für azlagereš, geršajim, merḫakefulla und talša sind um eine Terz höher gesetzt, also anstatt d—×f f—a benutzend. Ferner sind

[1] Ebenda.
[2] Näheres über die Akzente in meinem Phon. Gesänge usw. S. 23ff.

Motive aus der Prophetenweise übernommen worden, wie für rĕbiʿa, litauisch segol. Das Verfahren der Übertragung von Motiven aus einer Weise in die andere ist speziell bei den Aschkenasim Usus und läßt auf Mangel an sicherer Tradition schließen, worauf wir noch später zurückkommen werden. —

Jedenfalls geht daraus hervor, daß die Pentateuchweise in allen jüdischen Zentren der Diaspora, mit Ausnahme der Jemeniten, üblich ist. Wenn wir noch in Betracht ziehen, daß sie in Persien nur in den großen Gemeinden bekannt ist, während die entlegenen kleinen Gemeinden für die Pentateuchweise eine der jemenitischen Pentateuchweise ähnliche haben, so ließe sich die Behauptung aufstellen, daß die übliche Pentateuchweise erst in der Zeit des zweiten Tempels sich ausbildete, als die jüdischen Ansiedlungen in Arabien und Persien bereits existierten und früher eine andere, der Prophetenweise ähnliche, üblich war. In Babylonien aber ist die Pentateuchweise durch den regen Verkehr mit Palästina während des zweiten Tempels und lange nach seiner Zerstörung und hauptsächlich durch die vielen palästinensischen Emigranten verbreitet worden [1].

Ein anderer Beweis für die Ursprünglichkeit der Weisen ist, daß dieselben Akzente in Pentateuch, Propheten, Hohelied, Ruth, Klagelieder und Esther vorhanden sind, obwohl jedes dieser Bücher eine eigene Weise hat. Da aber die Akzente nur Tongruppen oder Tonzeichen bezeichnen, ist von vornherein die Annahme, daß die Akzente die Weisen bzw. die Motive erzeugten sowie eine späte Erneuerung ganz ausgeschlossen. —

Die Übertragung der Pentateuchweise auf das Hohelied bei den Litauern ist vielleicht dadurch zu erklären, daß nach der Tradition die Šira in besonderer Weise gesungen werden soll, wie bereits in Bd. I dargelegt wurde. Da dies bald durch eine besondere Weise (Jemen, Persien, europäische Sephardim und Samaritaner), bald durch eine besondere Ausschmückung der Pentateuchweise (orientalische Sephardim, Babylonier, Syrier und Aschkenasim) ausgeführt wurde, haben die Litauer die Liedweise des Pentateuchs auch aufs Hohelied übertragen. —

Bei den südfranzösischen Sephardim ist die Pentateuchweise ziemlich verblaßt; denn nur die Motive für tĕbir, talša und munaḥ lĕgarme sind beibehalten, im allgemeinen macht sie den Eindruck einer Deklamation auf einem Tone, der Quarte, und steigt zur Tonika bei sof pasuq, atnaḥ, segol und ṭifḥa. —

Hingegen hat sich bei ihnen manches andere erhalten, wie die Melodie zum Meereslied für die Festtage im Wechselgesang, die der aschkenasischen [2] ähnlich ist. Über die lokalen Weisen für manche Teile des Pentateuchs wird in den anderen Teilen, über die Hohefeiertagsweise der Aschkenasim weiter unten gesprochen werden.

Die Pentateuchweise vergleichen wir mit dem dritten Kirchentone und geben ein Beispiel von Kyrie eleison aus dem Processionarium Ed. Frühwirth, Roma 1894, S. 36. Allerdings ist die Rhythmik der Pentateuchweise nach orientalischer Weise lebhafter als die des gregorianischen Gesanges. Es scheint aber, daß letztere ursprünglich dieselbe orientalische Rhythmik hatte. So könnten die Tongruppen g—f—g in obe(diens), g—a—g in adve(nis), a—g—f (f sogar erhöht ×f) in (tra)xisti und (pro)phetice Triolen gewesen sein. Auch sonst ist die Rhythmik mancher Töne verkürzt bzw. verlängert worden, um den originellen lebendigen Charakter wieder herzustellen. Denn die besagte rhythmische Beweglichkeit der orientalisch-hebräischen Weise rührt nicht von der orientalischen Art allein her, sondern von ihrer Volkstümlichkeit; sie ist nicht nur Kultusweise, sondern vorzüglich Volksweise. — Eine besondere

---

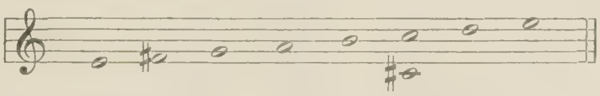
[1] Über den Verkehr zwischen Babylon und Tiberias vgl. Funk, Geschichte der Juden in Babylon. Berlin 1908. Teil II, S. 8. Hauptsächlich im 4. Jahrhundert wanderten viele aus Palästina nach Babylon.

[2] Am Tage einer Beschneidung.

Geschmeidigkeit dieser Weise veranlaßt die verschiebfähige Sekunde, die der gregorianischen Weise in der gegenwärtig festgelegten Form der Skala ganz abgeht. Auch in der gregorianischen Weise treten eine auf die Tonika (e) schließende Motivgruppe, eine zur Quarte steigende und eine zur Untersekunde bzw. zur Unterterz schreitende Gruppe auf, die den Schluß vorbereiten. Der Charakter und das Tongefüge ist der Pentateuchweise identisch. —

2. PROPHETENWEISE. 178, Phon. Arch. B. Nr. 55.

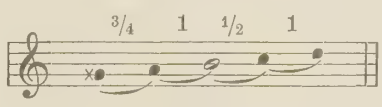
Ihre Skala ist die des Maqam Bajat



wobei die Sexte c nur in Verbindung mit d zu cis erhöht, absteigend zu h wird, aber c bleibt; hierin unterscheidet sie sich von der phrygischen Skala [1]. Die Quarte (a), auf welcher at̲naḥ, zaqef, rĕbiʿa, tebir, segol und azla meist schließen, ist dominierend, und nur sof pasuq schließt bei allen Zentren auf die Tonika e bzw. bei den Jemeniten (8) auf d. Für at̲naḥ haben die Jemeniten (4) und Aschkenasim (9) den Schluß auf der Tonika, für zaqef seph. London und Italien, dagegen schließen die Jemeniten auf die Terz gleich den Aschkenasim (vgl. Beispiel 11 und 12), ebenso bei rĕbiʿa und tebir. Auch in der Prophetenweise befindet sich eine auf die Tonika und eine auf die Quarte schließende Motivgruppe, die alle Zentren haben; dagegen haben die Aschkenasim und die Jemeniten Motive, die auf die Terz schließen und im Verein mit Marokko, Italien und London eine auf die Untersekunde schließende Motivgruppe. Talša der Babylonier, die verändert auch die Syrier und Marokkaner haben, ist der Pentateuchweise entliehen. Die jemenitische Pentateuchweise ist der litauischen auch im Charakter sehr ähnlich, natürlich monotoner und primitiver; andererseits der persischen Hoheliedweise (2) ähnlich. Die jemenitische Prophetenweise scheint eine Variation ihrer Pentateuchweise zu sein. Die Beispiele sind aus denselben Quellen geschöpft wie die Pentateuchweise. Die orientalischen und europäischen Sephardim, wie auch Italien, haben für die Haft̲ara eine andere Version bzw. Variation, worauf wir aber in den weiteren Bänden des Näheren eingehen werden. Hier sei nur auf die gemeinschaftliche Prophetenweise in allen Zentren hingewiesen.

3. HOHELIEDWEISE Nr. 1. 179, Phon. Arch. B. Nr. 57. — Nr. 1 ist nur einen Ton tiefer als Nr. 179.

Die Skala dieser Weise hat den Umfang einer Terz über und einer Terz unter der Tonika h.



Feststehende Motive hat sof pasuq von der Terz zur Tonika, at̲naḥ und z. q. von der Untersekunde zur Tonika. Für rĕbiʿa, tĕrenqadmin und pašta dient ein Motiv von der Oberterz zur Untersekunde. Dies ist das ganze Motivmaterial dieser Weise. Die anderen Akzente werden nach diesen Motiven gesungen. Im Übrigen sind nicht alle Akzente im Hohenliede vertreten, es fehlen pazer, merẖakĕfulla, jeraḥbenjomo, qarnefara, talša gedola und šalšelet̲; zarqa-segol kommt nur einmal vor (V, 1). Als Ursache sei angeführt, daß diese lyrische Dichtung keine Akzente, die besondere Betonungen bezeichnen, verträgt. Aus diesem Grunde hat auch Ruth nicht alle Akzente.

Die Hoheliedweise ist nicht in allen Zentren dieselbe. Aus den angeführten Beispielen ist nur die Weise Carpentras der babylonischen ähnlich mit der Veränderung des Grundtones auf c. Die orientalisch-sephardische Weise gleicht der syrischen und gewissermaßen der italienischen, die marokkanische Weise derjenigen von Gibraltar, die persische der Pentateuchweise der

[1] Dasselbe Verfahren bei der dorischen (1. Echo) Tonart des gegenwärtigen griechischen Kirchengesanges behauptet Rebours, Traité Psaltique, Jerusalem 1906, p. 85, beobachtet zu haben.

Jemeniten; die letzteren haben fürs Hohelied eine Psalmweise genommen (vgl. weiter unten). Über die litauische Weise wurde schon gesprochen, so daß von einer gemeinschaftlichen Hoheliedweise keine Rede sein kann. Die Ursache ist, daß das Hohelied im öffentlichen Gottesdienst nicht obligatorisch war. Der Usus, dasselbe vor Eingang des Sabbats zu lesen, ist kabbalistischen Ursprungs und neu, hervorgerufen durch die mystische Deutung, die der Zohar dem Hohenlied beigelegt hat[1]. — Dagegen die Sitte, das Hohelied zu Ostern abends zu Hause zu lesen, ist eine alte[2]; in Osteuropa wird es in der Synagoge vor dem Pentateuchvortrag vorgelesen.

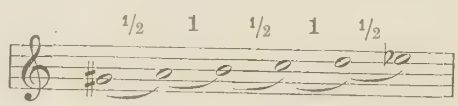
4. RUTHWEISE. 15, 180, Phon. Arch. B. Nr. 48.

Auch Ruth hat, wie erwähnt, nicht alle Akzente. Es fehlen šalšelet, merḫakĕfulla, jeraḥ-benjomo und qarne fara[3]; pazer und gereš kommen nur einmal vor (I. 2; II. 9), zarqa-segol zweimal (IV. 1, 2).

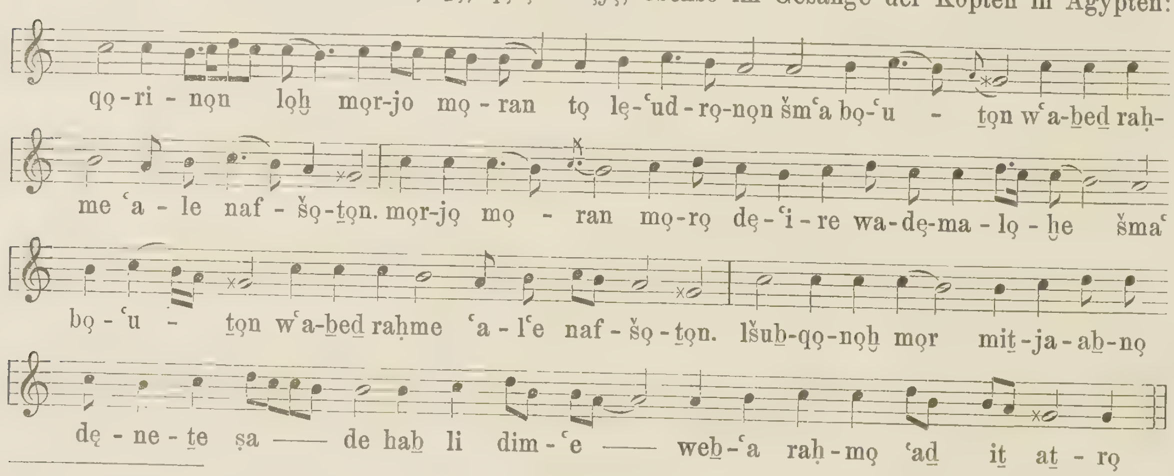
Aus den angeführten Beispielen ist die Identität der Ruthweise in den Zentren Babylonien, Syrien, orientalische Sephardim, Marokko, Italien, Londoner Sephardim und Litauen (Pentateuchbeispiel 17) erkenntlich. Die Jemeniten und Perser haben für Ruth keine Weise. Soweit der Tonumfang reicht, ist die Skala der Ruthweise die hypodorische, indem h zu ♭h vertieft ist, außer bei der litauischen Weise, die dieselbe Skala wie die Pentateuchweise, die dorische, hat. Die Motivgruppen schließen 1. auf die Tonika e, im Sephardischen und Syrischen nur sof pasuq, sonst aber auf die Terz g; 2. auf die Unterterz d vorzüglich, um den Schluß vorzubereiten. Denn diese Schlußvorbereitung ist charakteristisch für den alten hebräischen wie für den arabischen Gesang.

5. KLAGELIEDWEISE. 97, 191, Phon. Arch. B. Nr. 59.

Ihre Skala ist



Grundton ist gis. Alle Hauptakzente schließen auf a und nur sof pasuq schließt auf gis. Die babylonische Klageliedweise hat kein Analogon im jüdischen Gesange, obwohl einige Motive an die sonst allgemeine Klageliedweise erinnern, worüber im Bd. IV ausführlich gesprochen werden soll. Dagegen findet sich eine ähnliche Weise, wenigstens hinsichtlich der Tonalität, im Kirchengesange der Jakobiter in der Gebetsart Boʿuto, qolo šbiʿojo, ebenso im Gesange der Kopten in Ägypten:



[1] Bd. III, S. 143 ff, ed. Wilna; Gebetbuch „Nehora Hašalom", Wilna 1892, S. 106: Salomo Landon, Tikune Šelomo, Sulzbach 1786; Bet Menuḥa, Livorno, F. 10.

[2] T. Sofrim Kap. XIV, S. 18; Abudarham, Musaf für die Feste; Maharil, Hilḫot tĕfilla; Schulḫan ʿaruḫ, O. Ḥ. 490; Tirna, Seder Hajom; Maḥsor Seph., Livorno 1862, F. 166.

[3] Merkwürdig ist, daß Consolo a. a. O. Motive für šalšelet und merḫakefulla für Ruth anführt.

Koptisch



6. ESTHERWEISE. 109, 110, 182, Phon. Arch. B. Nr. 60.

Die babylonische Estherweise ist fast dieselbe wie die Ruthweise, mit Zutaten einiger Motive aus der Hoheliedweise wie das tebir-Motiv.

In bezug auf die Estherweise lassen sich zwei Weisen herausschälen: a) auf der Mollskala basierend, findet sich bei den Jemeniten, Persern, Syrern, Sephardim und Carpentras; b) auf der dorischen Skala, ist bei den Babyloniern, orientalischen Sephardim und Marokkanern üblich. Bei letzteren findet sich auch Weise a) (4a), ebenso auch bei den Italienern (7), b) für die Benediktionen. In der aschkenasischen Weise (11) haben sich beide Weisen a) und b) verschmolzen, in Weise a) sind die Motive sof pasuq, atnaḥ und segol, in b) die Motive tĕbir und zaqef, nur hat letzteres einen Nachklang zur Unterterz c, welcher übrigens auch in der italienischen Weise (im Worte mĕdina) sich findet. Außerdem haben die Aschkenasim Motive aus anderen Weisen in die Estherweise eingefügt, wie rĕbiʿa, talša und munaḥ legarme aus der Klageliedweise, talša gĕdola, geršajim, zaqef gadol, darga und qadmawĕazla sind bei den Aschkenasim in allen Büchern dieselben Motive, zarqa ist aus der Hohefeiertagsweise (joressi bifzossi). Dieses Verfahren ging aus dem Bestreben hervor, die Estherweise möglichst melodienreich auszuschmücken.

DIE AKZENTE DER BÜCHER PSALMEN, SPRÜCHE UND JOB.

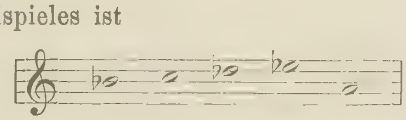
Diese drei Bücher haben bekanntlich ein eigenes Akzentsystem. Obwohl die Zeichen dieselben sind wie in den 21 Büchern, unterscheiden sie sich in ihren Namen und in ihrer Bedeutung. Auch ist ihre Zahl eine geringere (acht Haupt- und acht Nebenakzente). — Ihre Bedeutung haben die Grammatiker wiederholt zu erklären versucht[1], woraus hervorgeht, daß sie in drei Kategorien eingeteilt werden:

a) Haupttrenner: silluq, ʿole wĕjored und atnaḥ;
b) Trenner: ṣinnor, rĕbiʿa gadol und šalšelet gĕdola;
c) Hilfstrenner: rĕbiʿa mugraš, rĕbiʿa qaṭon, dĕḥi, pazer und lĕgarme.

Ihre Vertonung bzw. die Weisen der drei Bücher scheinen bei den Aschkenasim in Vergessenheit geraten zu sein. Indessen haben die Babylonier sowohl als auch die Syrer und Sephardim ihre Weisen aufbewahrt.

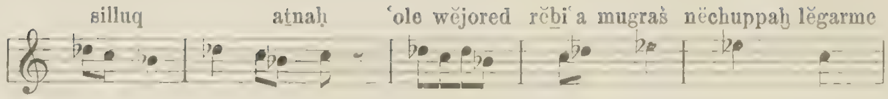
7. PSALMWEISE. 183.

Der Tonumfang dieses Beispieles ist



eine kleine Terz und reine Quarte und hat Mollcharakter. Das Herabsteigen zu a erfolgt nur der Verbindung halber, als ein Übergleiten von einem Verse zum andern. Ihre Motive ließen sich folgendermaßen verteilen

[1] Vgl. Ben-Ascher, Diqduqe Hateʿamim, Leipzig 1879; Manuel de Lectur, Paris 1870; J. Ḥajug, ed. Nutt, Berlin-London 1870, S. 128 ff.; G. Pollak, Taʿame šĕloša sĕfarim, Amsterdam 1859; Bĕšem qadmon, M. Proviziali, Venedig 1607, nochmals im Minḥat šaj, Wien 1828; Ḥajug a. a. O. teilt sie auch hinsichtlich ihres musikalischen Wertes in drei Kategorien, ebenso wie die Akzente der 21 Bücher eingeteilt werden. Vgl. Phon. Gesänge a. a. O. S. 29.

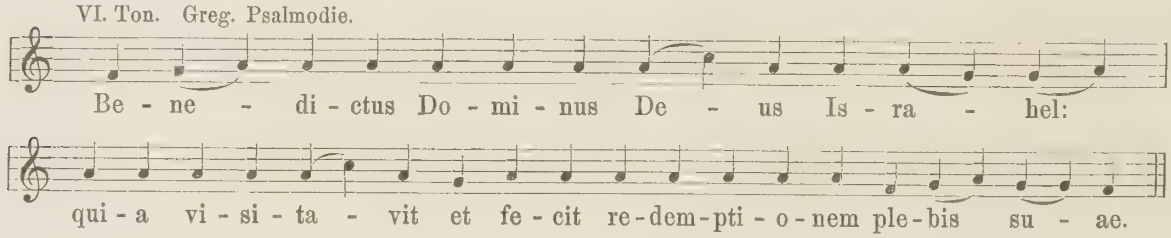


silluq und ʿole wĕjored schließen auf die Tonika, atnaḥ auf die Sekunde, rĕbiʿa mugraš auf die Quarte. — So die babylonische Psalmweise. Wenn wir nun die Psalmtöne aller Zentren untersuchen, so ergibt sich, daß mehrere Weisen für die Psalmen existieren, die bald in der einen Gemeinde, bald in der anderen, bald in einigen gemeinsam, üblich sind. —

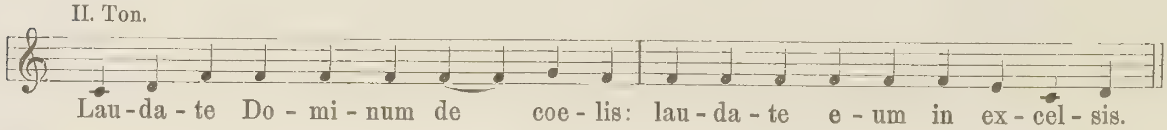
Die Psalmenverse sind für den Wechselgesang berechnet, zum größten Teil kurz, zweiteilig[1]. Und nur ein Teil der Psalmen hat längere, mehrteilige Verse. Dem entspricht auch die Struktur der Töne. Alle Beispiele sind, mit Ausnahme von 1, 3, für kurze Verse gegeben. Auch im babylonischen Beispiele 183 sind, abgesehen von Vers 1 und 3, alle anderen kurze Verse. Die kurzen Verse haben als Halbschluß des Teiles 1 atnaḥ, bei dreiteiligen Versen hat Teil 1 ʿole wĕjored, Teil 2 atnaḥ. — Aus den angeführten Beispielen sind folgende Psalmtöne zu konstruieren: 1. in der (hypo)dorischen Skala: 1. 1, 2; 2. 2; 2. in der phrygischen: 1. 4, 5, 6, 7; 3. 1, 2; 4. 1, 2; 5. 1; 8. 2; 3. in der lydischen: 1. 3, 8; 2. 1; 3. 3, 4; 5. 2; 6.; 7.; 8. 1. Hinsichtlich des Halbschlusses hat Weise 1 bald die Untersekunde (1. 1), bald die Oberterz (1. 2); Weise 2 hat die Unterquarte (1. 4, 6; 4. 2; 5. 1), die Obersekunde (1. 5; 3. 2; 4. 1), die Oberterz (1. 7; 3. 1; 8. 2); Weise 3 hat die Obersekunde (1. 3; 7), die Untersekunde (3. 4; 5. 2; 8. 1), die Oberterz (2. 1; 6), die Unterterz (1. 8; 3. 3). —

Wenn wir die jüdischen Psalmentöne mit den gregorianischen vergleichen, so gleicht dem VI. Ton mit dem Halbschluß auf der Oberterz die Weise 3[1], dem II. Ton mit Halbschluß auf der Oberterz[2] gleicht Weise 2; der Weise 3 mit Halbschluß auf der Obersekunde gleicht Ton I[3]; der Weise 2 mit Halbschluß auf der Obersekunde gleicht Ton III[4]. — Diese Vergleichungen ließen sich weiter ausführen. Hier sei nur auf die Verwandtschaft der jüdischen Psalmentöne mit den gregorianischen hingewiesen.

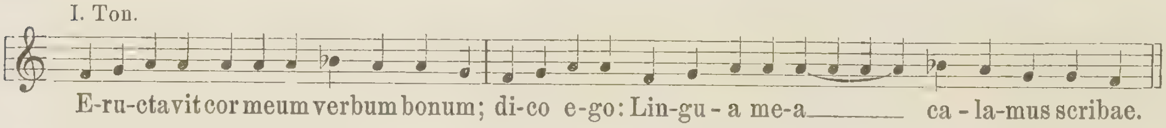
VI. Ton. Greg. Psalmodie.



II. Ton.



I. Ton.



III. Ton.



[1] P. Wagner, Greg. Melodien Bd. III, 1922, S. 85 hat es richtig erkannt.
[2] Ich zitiere hier aus den gregorianischen Melodien Bd. III von Wagner S. 102.
[3] Ebenda S. 97. [4] Ebenda S. 92. [5] Ebenda S. 193.

Die Psalmweisen werden im Wechselgesang (1. 1) und unisono vorgetragen. Obwohl alle angeführten Weisen streng rhythmisch sind, haben doch einige direkt exakten Takt (1. 6, 8; 3. 1); 4. 1, 2 und 5. 1, 2 wie auch 6 wurden von den Herausgebern in einen willkürlichen Takt gezwängt.

8. SPRÜCHEWEISE. 184, 186.

Beide rühren von einem Sänger her, der sie zu verschiedenen Zeiten sang (auch Phon. Arch. Berlin). Beispiel 184 ist um eine Quinte tiefer wie Beispiel 186, hat aber dieselbe Skala. Die Verse der Sprüche sind wie die der Psalmen zweiteilig. Von 915 Versen sind 870 zweiteilig, 30 dreiteilig und nur 15 mehrteilig. Die Verse der beiden Beispiele sind, mit Ausnahme von Vers 15 im Beispiel 186, zweiteilig. 184 hat die Töne



die Terze (g) ist etwas tiefer als im Beispiel 186



und klingt daher nach Moll; silluq schließt auf die Tonika (Halbschluß), aṯnaḥ schließt auf die Untersekunde. Das Motiv



dient als besondere Betonung. — Die Sprücheweise findet sich sonst auch bei den Syrern, Sephardim und Marokkanern. Beispiel 184 gleicht die syrische, Beispiel 186 die orientalisch-sephardische und die marokkanische. Ebenso gleicht der letzteren die Psalmweise 3 (3. 4; 5. 2; 8. 1), welche sowohl bei den Marokkanern und Italienern als auch bei den Aschkenasim zu finden ist. Die syrische Weise unterscheidet sich von der babylonischen in der Skala, indem sie die kleine Sekunde und große Terz hat.



Im allgemeinen sind die Tonstufen einer Weise leichter geeignet, sich durch Beeinflussung zu ändern, als die Weisen selbst. Man findet diese Tatsache oft im orientalischen Gesange. So ist z. B. die Weise des Gebetsrufs des Muezzins in Agypten und Palästina in der Skala des Maqam Ḥigaz gehalten, während sie in Anatolien in der Bajatleiter (Moll) gesungen wird.

9. JOBWEISE. 185, 187.

Von demselben Sänger, der auch im Phon. Arch. B. hineingesungen hat. 185 ist um eine Quarte tiefer als 187. — Die Kapitel 1 und 2 sowohl als der erzählende Schluß von Job sind mit den Neumen der 21 Bücher punktiert und werden in der Prophetenweise vorgetragen, die Jobweise beginnt mit Kapitel 3.

Das Buch Job zählt 1070 Verse, von denen 1000 zweiteilig und nur etwa 70, vorwiegend in den erzählenden Abschnitten, drei- und vierteilige Verse sind. Fünfteilige Verse finden sich zwei oder drei. Die Jobweise bewegt sich im Umfange einer Quinte mit großer Terz



und hat ein auf die Tonika schließendes, ein auf die Sekunde schließendes und ein zur Terz schreitendes Motiv.



ʿole wĕjored vertritt silluq in mehrteiligen Versen als Zäsur des Teiles I; atnaḥ bildet auch hier den Halbschluß und das Motiv des rĕbiʿa mugraš kommt gewöhnlich vor dem Schlusse. Das letzte Motiv hat die dynamischen Akzente, wie zarqa, pazer usw. — Dieselbe Weise finden wir bei den Syrern, Sephardim, Marokkanern und Londoner Sephardim. Sie tragen Job am 9. Ab nach den Klageliedern (qinot) vor. Wie aus den gegebenen Beispielen ersichtlich ist, schließt die italienische und die Londoner Weise auf die Terz.

Bemerkenswert ist, daß die Jobweise an die Lamentationen[1] erinnert, wovon hier ein Beispiel gegeben ist, mit dem Unterschiede, daß das Schlußmotiv auf f hier Halbschluß ist und das Halbschlußmotiv auf g hier Schlußmotiv wird. Andererseits hat dieJobweise Ähnlichkeit zur Pentateuchweise der hohen Feiertage der Aschkenasim (vgl. Beispiele). Wir haben wiederholt Gelegenheit gehabt, die Beobachtung zu machen, daß Übertragungen von Motiven und Weisen von einem Buch aufs andere gemacht worden sind, und so könnte man auch die aschkenasische Hohefeiertagsweise als Übertragung der Jobweise ansehen. Anlaß dazu bot vielleicht die Mahnung des Zohar[2], daß man am Versöhnungstage beim Pentateuchvortrag aus Leviticus, wo über den plötzlichen Tod der Kinder des Hohepriesters Ahron berichtet wird, Tränen vergießen soll, dann werde man verschont bleiben, den Tod der eigenen Kinder zu erleben. Zu diesem Zwecke soll man am selben Tage den Pentateuchabschnitt in einem „traurigen Gesang", der „ein anderer als der gewöhnliche ist"[3], vortragen. Ursprünglich war er also nur für den Versöhnungstag bestimmt und wir finden, daß R. Jakob Mollin (Maharil) dieser Anordnung nicht beistimmen wollte und in der dem Abschnitt gewöhnlichen Weise vorzutragen pflegte[4]. Trotzdem hat sie sich doch eingebürgert und wurde sogar auch auf Neujahr übertragen, da dieses Fest dieselbe Heiligkeit wie der Versöhnungstag erlangt hat. Die Übernahme scheint in Italien oder auf dem Balkan stattgefunden zu haben, wo bereits im 14. und 15. Jahrhundert aschkenasische Gemeinden existierten und ist es daher kein Zufall, wenn nur in den dort gedruckten aschkenasischen Maḥsorim diese Verordnung sich findet[5]. — Der Übergang war zunächst vielleicht auf die drei Verse des an Fasttagen aus Exod. vorgelesenen Abschnitts (wajĕḥal) beschränkt, das auch von den orientalischen Sephardim in dieser Weise von der ganzen Gemeinde in Seliḥot gesungen wird (vgl. Beispiele). In die Lamentationen scheint diese durch Hieronymus hineingekommen zu sein, der sie in Palästina wohl von seinen jüdischen Gewährsmännern gehört haben mag. Um so eher, als manche Gemeinden (Jemen) das dritte Kapitel der Lamentationen in der Jobweise vortragen.

10. QINOTWEISE. 94, 95, 96, 98, 99, 100—102.

Die Skala dieser Weise ist die der äolischen Leiter oder des Maqam Bajat und schreitet in den Nrn. 94—96 bis zur Septime c, die Nrn. 98—100 stehen in F-Moll und steigen eine Quinte auf bis d. In der ersten Gruppe ruht der Halbschluß auf der Quarte g, in der zweiten Gruppe auf der Untersekunde f. — 101 ist in der Tefillaweise gehalten, die unten besprochen werden soll. Erwähnenswert ist, daß die Londoner Sephardim wie auch die Italiener die Haftara am 9. Ab

[1] Processionarium, Ed. F. Früwirth, Romae 1894, 1. nocturno, S. 96.

[2] Zohar, Teil III, Abschnitt aḥare mot.

[3] Zuerst im aschkenasischen Maḥsor Saloniki 1550 erwähnt, sieben Jahre später im aschkenasischen M. Sabjonetta-Carmona 1557—60 kopiert und letztens im M. Hadrat qodeš, Venedig 1710.

[4] Maharil hilḥot jom kippur.

[5] Vgl. das in Anm. 3 Zitierte. In den in Deutschland und Prag wie auch in Polen gedruckten Maḥsorim findet sich nirgends diese Anordnung.

„asof asifem“ ebenfalls in der Tefillaweise vortragen. 102 ist D-Moll im $^4/_4$-Takt und besteht aus drei Motiven 1, 2, 3[2]. 104 ist dorisch $^4/_4$ und hat vier Motive 1, 2, 3, 4. 105 in Moll hat vier Motive und einen verlängerten fünften Takt. — 100 findet sich auch bei den Sephardim im $^3/_4$-Takt.

11. TEFILLAWEISE. 25, 26, 27, 29, 44, 45, 46, 50, 59, 61, 62, 64, 64?, 66, 69, 75, 80, 82, 86, 89, 92, 188. Letztere auch im Phon. Arch. Berlin.

Im ersten Teil haben wir bereits darauf hingewiesen, daß unter „Tefilla“ die ältesten Gebetsteile zu verstehen sind, die in der letzten Zeit des zweiten Tempels und in den ersten Jahrhunderten nach seiner Zerstörung entstanden sind. Die Skala der Tefillaweise ist eine Ableitung derjenigen der Pentateuchweise, sie ist demnach die hypodorische; im gegenwärtigen griechischen Kirchengesang heißt sie der „vierte Ton“ oder mixolydisch[1]; im jakobitischen Kirchengesang qǫlǫ tlitǫjǫ, „dritter Ton“, die richtiger der dorischen Skala gleicht. Dominierender Ton in der Tefillaweise sowohl als auch in der Pentateuchweise ist c, dagegen war in der antiken griechischen Musik h Dominante[2]. Auch in der arabischen Musik wird diese Skala als Ableitung des Siga betrachtet und heißt šaʿer[3].

Im Mittelalter wurde der dritte Ton als gemütserhöhend dargestellt[4]. Clemens von Alexandrien (150—220) sagt, daß die dorische Skala auf die Seele beruhigend wirkt und führt Aristoxenos an, welcher von Terpander berichtet, er habe die Psalmweise der Juden und Barbaren, die sich in der dorischen Skala befand, benutzt, um in dieser Weise eine Hymne an Zeus zu verfassen[5]. Clemens ermahnt die Kirchensänger, die heidnischen griechischen Gesänge zu beseitigen und die jüdischen einzuführen, denn nur sie seien imstande, das wahre Andachtsgefühl zu erwecken. In derselben Weise spricht auch Augustinus (354—430)[6].

Über den vierten ursprünglich hypodorischen Ton wird auch im Mittelalter behauptet, daß er für eine tief empfundene Andacht gut geeignet ist und zum himmlischen Vater erhebt[7].

---

[1] Rebours, Traité de Psaltique, Jerusalem 1906, p. 100.

[2] Dom. Johner, Neue Schule des greg. Choralgesanges, Teil II, S. 44.

[3] Kamel Alḫulaj, Musika šarqije, Kairo 1906, S. 33; meine Maqamen usw. Siga.

[4] Johner a. a. O. S. 45.

[5] Clemens lebte in Palästina vom Jahre 202 ab, also in der Zeit des Jehuda Hannasi. In seinem Werke Stromata Teil VI, Kap. 11 sagt er: „Von den Gesängen des Königs David finden sich Beispiele in den Psalmen und Propheten, deren Harmonie der dorischen gleicht, wie Aristoxenos (354 v. Chr.) sagt, daß die Harmonie der Barbaren, die ernst und gemessen ist, sehr alt sei und dem Terpander (675 v. Chr.) als Muster zu seiner Hymne an Zeus diente (die sich ebenfalls in der dorischen Harmonie bewegt).“ — In seinem Paedagogos Teil II, Kap. 4 sagt Clemens: „Die alten Griechen hatten eine besondere Gesangsart für Feste und Geselligkeiten, die den Psalmen der Juden glich und die Skolion hieß. Diesen Gesang pflegten alle Gäste anzustimmen und oft während des Gesanges die Tafel zu umkreisen, gewöhnlich mit Begleitung der Lyra.“ — Skolion ist eigentlich ein freierfundener Gesang, Improvisation (vgl. Lübker, Reallexikon des klassischen Altertums), der nach allen Gesellschaftsliedern von einem der Anwesenden frei erfunden werden mußte, indem man ihm eine Lyra zu reichen pflegte. Im Skolion war es erlaubt, frei von den poetischen Regeln zu dichten, daher wahrscheinlich der Name Skolion — krumm, ungleicher, unregelmäßiger Gesang. Sein Inhalt war ernst, Lebenslehren, scharfsinnige Sprüche, geistreiche Sprüche und Hymnen an die Götter. — Diese Art paßt gut zu der Form und dem Inhalt der Psalmen. Da wir wissen, daß die Lyra ursprünglich in dorischer Leiter gestimmt war (vgl. Riemann, Handbuch der Musikgeschichte Teil I[1], S. 84), so ist wiederum der Beweis erbracht, daß die Psalmweise in uralter Zeit die dorische Skala hatte gleich der oben dargelegten Psalmweise 1. — Da nun die alte Tefilla eigentlich ein weiterer Ausbau der Psalmen ist, so hat sie auch dieselbe Weise, wie auch dieselbe freie Form, auf welche der Schüler des R. Joḥanan ben Zakkaj, Abot II, bereits aufmerksam gemacht hat.

[6] Vgl. Cheyne, Encyclopaedia Biblica, Music, 15. — Aristoteles meint, daß nur die dorische Skala imstande sein soll, Seelenruhe zu verursachen.

[7] Johner a. a. O. S. 46. Die tiefe Demut scheint von der verminderten Quinte ♭h herzurühren, welche nach Plutarch Terpander erfunden haben soll. Dagegen soll nach anderer Überlieferung die Dichterin Sappho (628 bis 568 v. Chr.) diesen Ton erfunden haben; jedenfalls beide durch syrischen Einfluß (Riemann a. a. O. S. 61). In der Tat wird die hypodorische Skala in Aleppo bis jetzt von den Griechen „Sappho“ genannt. Vgl. T. Gairdner, Source of oriental music, The Moslem World, Vol. VI, Nr. 4.

Diese sowohl als die anderen griechischen Skalen, die phrygische und die lydische, sind nicht ausschließlich griechisch, sondern im Gesang des Orients überall zu finden. Da es nicht möglich ist, daß die arabischen Nomaden ihre Volksmelodien von den Griechen erlernt haben, so muß die Folgerung gezogen werden, daß die Skalen Gemeingut des Orients waren. So ist die lydische Skala keine andere als die des Maqam Rehaw, so benannt nach der Stadt Edessa, jetzt Urfa[1], bei dessen Gesang nach arabischer Überlieferung „die Engel sowohl als die Teufel herbeieilen, um ihn zu hören“[2], denn er wirkt auf die guten wie auf die bösen Geister. Vielleicht ist dies der Grund, warum Job in dieser Skala vorgetragen wird[3].

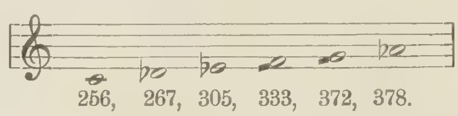
Obwohl nun die Skalen Gemeingut des klassischen Altertums waren, ist ihre praktische Anwendung bei den Völkern individuell. In der Tefillaweise ist, wie oben erwähnt, c vorherrschend, während bei den Griechen a mese war, ferner hat die Terz g den Halbschluß. Dieselben Merkmale finden sich auch im gregorianischen Gesange.

Aus den Beispielen ist zur Genüge ersichtlich, daß die Tefillaweise in allen Zentren üblich ist, nur tritt sie in verschiedener Form auf. Denn der jüdische Gesang wurde niemals durch Konzilien und Verordnungen festgesetzt und geordnet; er hat sich im Volke instinktiv erhalten, da er eben Volksgesang war. Dies hatte auch zur Folge, daß er in den verschiedenen Zentren manchen Freiheiten und lokalen Einflüssen unterworfen war.

a) Steigt die Weise zur Terz c aufwärts und zur Unterterz f abwärts und schließt auf a, so hat sie demnach einen Quintenumfang. In dieser Form findet sie sich bei den Jemeniten für Sabbat, bei den Persern und Marokkanern für Sabbat und Festtage.

b) Steigt sie zur Sexte f, ruht auf der Terz c, wodurch Moll-Charakter hervorgerufen wird und fällt ebenfalls zur Unterterz. In dieser Form ist sie in Babylonien, Syrien, Italien, bei den orientalischen und europäischen Sephardim üblich, die sie nur für die hohen Feiertagen benutzen; während die Aschkenasim sie das ganze Jahr hindurch singen, und zwar die Unterterz als Grundton, wie in der oben erörterten Pentateuch- und Hoheliedweise. —

Einige der Beispiele sind phonographiert: jemenitisch Phon. Arch. Wien Platte 1167, babylonisch Platte 1604, sephardisch Platte 1677, syrisch Platte 1606. Die babylonische Aufnahme ergab die Skala[4]



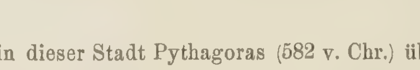
Die Londoner und italienische Weise haben die dorische Skala mit reiner Quinte gemeinsam. — Die Jakobiter haben eine ähnliche Weise (Beispiel 10), die besonders der marokkanischen nahekommt[5], dagegen ist in dem gregorianischen Beispiele 11 Identität mit der Gruppe b wahrzunehmen[6].

---

[1] Ursprünglich hieß die Stadt Urha und so wird sie auch in der syrischen Literatur benannt. Die Araber aber verstanden den Namen Ur-reha, „ur“ als Artikel, die Türken änderten den Namen zu Urfa. Vgl. Encycl. Brit. v. Urfa.

[2] Muḥiṭ-il-muḥiṭ v. Rehaw.

[3] Nach der Überlieferung soll in dieser Stadt Pythagoras (582 v. Chr.) übernachtet und daselbst den siebenten Ton oder ♭h erfunden haben. Wahrscheinlich durch diese in jener Stadt übliche Rehawweise angeregt, in der die reine Quarte



♭h und die Septime, von d gerechnet, c besonders hervortreten. Indessen führt Riemann a. a. O. Teil I, S. 60 Beweise dafür an, daß die Septime bereits früher bekannt war.

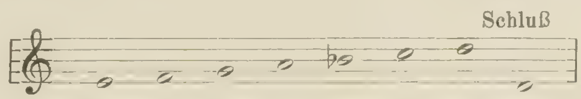
[4] Vgl. Phon. Gesänge usw. a. a. O.

[5] Aus Rapport etc. Collection de chants orientaux, Paris 1898, p. 131, No. 172.

[6] Das italienische Beispiel aus Consolo No. 335, das Londoner vom oben erwähnten Vorbeter, die anderen aus mündlichen bzw. phon. Mitteilungen.

Auch in der Tefilla ist der Unterschied zwischen der jüdischen und der gregorianischen Weise durch die bewegliche, lebhafte Rhythmik bemerkbar; denn, wie schon oben erwähnt, soll das Gebet nicht in steife Formen eingezwängt, sondern frei, Herzensandacht vor dem himmlischen Vater sein. Und „derjenige, der sein Gebet nach starren Formeln hersagt, kann kein Erbarmen erwecken“ [1]. Dieser Spruch aus dem ersten Jahrhundert wird im Talmud (Beraḇot 28) [2] folgendermaßen erklärt: Was heißt „starr“, wenn der Betende in seinem Gebete nichts erneuern kann. Darauf Raschi: „Ein Mensch, der seinem Gebet kein eigenes Wort hinzufügen kann, sondern sein Gebet starr, heute wie gestern und so auch morgen, hersagt.“ — Dieser Ausspruch wirkte auch auf den Gesang, auf den improvisatorischen Vortrag der Weisen nach momentaner Gemütsstimmung. Infolgedessen haben die jüdischen Singweisen ihre Lebenskraft und Geschmeidigkeit erhalten. Dies ist aber auch ein Hauptmerkmal des orientalischen Gesanges im allgemeinen.

Nr. 64 ist die Priesterbenediktion. Ihre Motive erinnern an die Pentateuchweise der Jemeniten und die Hohefeiertagsweise der Perser, ebenso hat sie Anklänge an die aschkenasische Pentateuchweise 188 (Phon. Arch. Berlin Nr. 53 und 54) und schließt auf die Untersekunde, wodurch sie Moll-Charakter erhält, d. h. sie hat durchweg den dorischen Charakter, nur am Schluß wird es Moll,



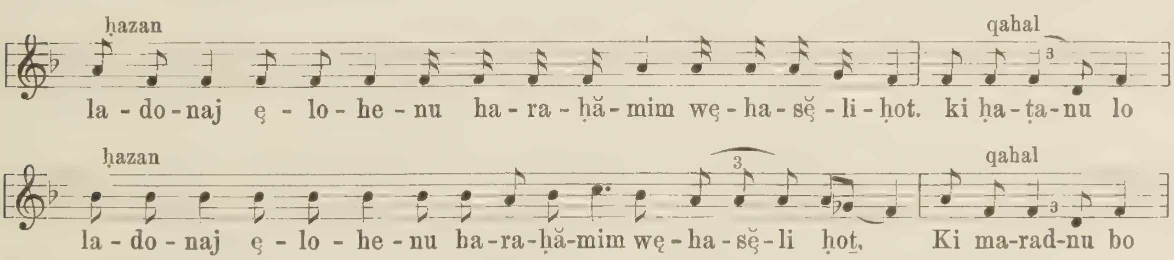
wie es in der griechischen Musik zutage tritt und Proslambanomenos genannt wurde. Dieselbe Art findet sich auch im jakobitischen Gesange (Phon. Arch. Berlin, Nr. 25, 26 und 27).

12. SELIḤOTWEISE. a) 28, 30, 31, 35, 40, 41, 43, 47, 52, 55—58, 60, 73, 74, 76, 83, 84, 85, 90, 93.

Ihre Skala ist dieselbe wie die der Qinotweise; die Quarte g ist dominierend und gibt den Halbschluß. In dieser Weise werden auch andere Gebete rezitiert, wie 52, 58, 60, deren Schlußmotiv demjenigen der Hoheliedweise der Perser und der Pentateuchweise der Jemeniten ähnlich ist. Die rhythmische Melodie 76 findet sich auch bei den Syrern und Sephardim, ebenso 83 und 84, 85 und 90.

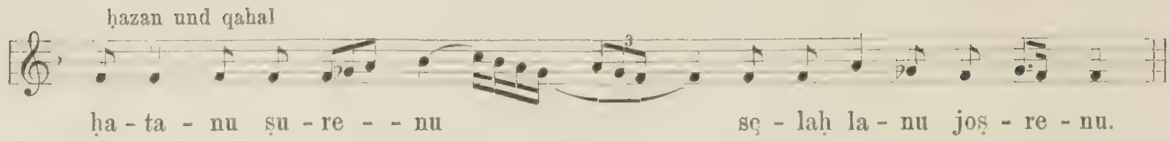
13. SELIḤOTWEISE. b) 18, 36, 37, 39, 65, 68, 77, 88.

Ihre Skala ist dieselbe wie Qinotweise b, ebenso ihr Tongefüge, hauptsächlich in 36, 37, 39, 81. Die meisten Beispiele sind auch im sephardischen Gesange vorhanden. 36 hat im letzteren Ritus folgende Gestalt:

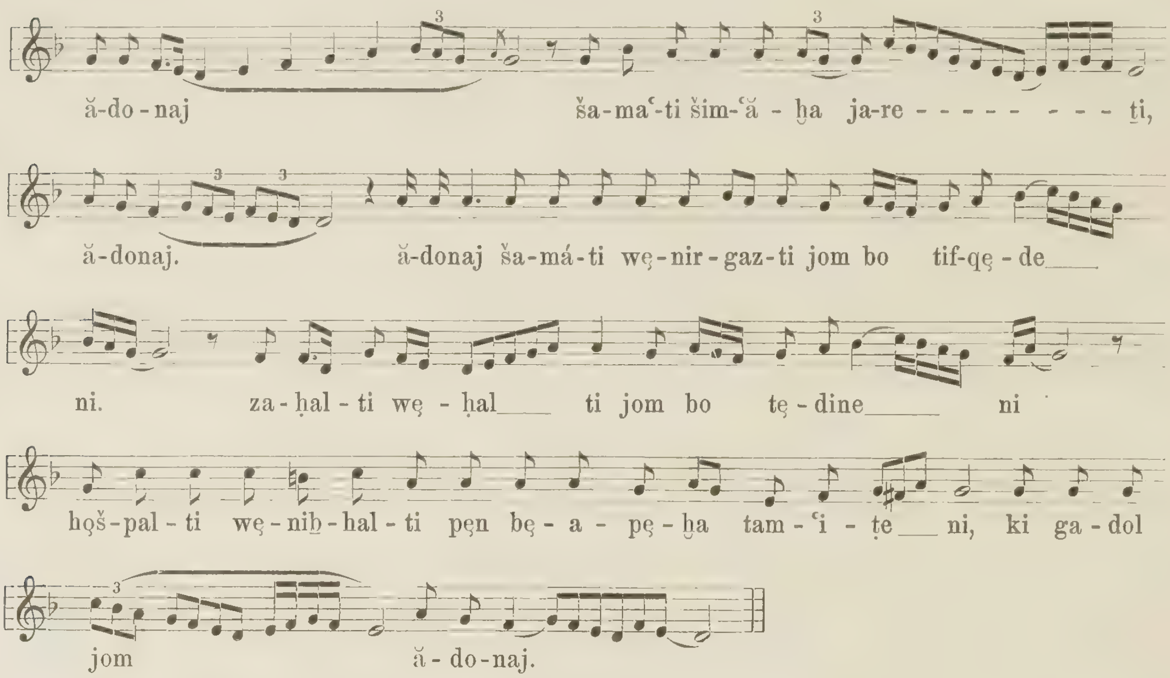


[1] Beraḇot Kap. IV. Vgl. auch Graetz-Schefer, Geschichte der Juden, Teil II, S. 199 u. 176 Anmerkung.

[2] Die Behauptung in „Realenzyklopädie d. alttestamentlichen u. christlichen Wissenschaft“ und bei F. Vigouroux, Dictionnaire de la Bible, Paris 1908, der jüdische Gesang sei hellenisiert worden, weil nach Josephus Flavius Antiqu. L. XV Kap. 8, 1 Herodes in Jerusalem griechische Musiker (Thymelici) hat auftreten lassen, ist oberflächlich. Denn Josephus berichtet an derselben Stelle, daß diese wie alle anderen von Herodes eingeführten griechischen Sitten den Unwillen der Juden hervorriefen und scheinbar auch bald wieder verschwanden. Bemerkenswert ist, daß Vigouroux kurz vorher behauptet, daß der jüdische Kultusgesang ägyptisch gewesen sein soll.



in welchem der Schluß auf f erfolgt, ebenso 37. — 65 findet sich bei den orientalischen Sephardim, die Marokkaner haben für diese Sĕliḥa eine andere Melodie. Die orientalisch-sephardische Weise lautet:



Diese Weise hat den Charakter des arabischen Bajat-Ṣabba.

68 ist bei den Syrern, Sephardim, Marokkanern, Italienern und im Ritus Carpentras üblich, wie aus den gegebenen Beispielen ersichtlich ist[1]. — 77 ist ebenfalls in den genannten Zentren, außer Carpentras, bekannt. Ihre Skala ist die phrygische nach griechischer Art, indem die Quinte a dominiert und die Melodie zur Oktave steigt. Es scheint daher, daß ihr Ursprung Europa ist und nach Babylonien durch sephardische Vorbeter verpflanzt wurde. In der babylonischen Version ist indessen die Sexte immer ♭h und die Quarte g dominierend.

All die angeführten Beispiele bestehen eigentlich nur aus Motiven, denn die Hauptcharakteristik des hebräischen Gesanges ist die Vorherrschaft des Motivs. Die ganze schöpferische Kraft ist in der Schöpfung des Motivs konzentriert. Der althebräische Musiker oder richtiger der musikalische Volksgenius pflegte nur ein Motiv zu schaffen; in der Knappheit dieser winzigen Form ist das ganze Gemüt ausgedrückt worden, in diese Form ist das ganze Gefühl gegossen worden, darum ist das hebräische Motiv so kernig, so lebensfähig, so ewig frisch geblieben. Der alte Israelite, wie denn auch der Semite noch heute, sah die Hauptkunst in der Knappheit der Form, alles mit sehr wenigem zu sagen, sowohl in der Poesie als auch in der Musik. Ein Wort, ein Motiv — alles andere denkt er sich selbst dazu. Er verabscheut Variationen, Ausdehnung, Durcharbeitung, Kommentare, sogar wenn sie vom Verfasser selbst herrühren. Die

[1] Für Italien aus Consolo S. 142; für Londoner Sephardim aus ihrem Maḥsor (Neujahr) S. 151; für Carpentras a. a. O. Nr. 20, S. 7. Alle anderen Beispiele nach mündlicher Aufzeichnung.

europäischen langen Kunstformen sagen dem Semiten nichts; ihn würde das bloße Thema vollkommen befriedigt haben, ja mehr, sie verwischen die Urwirkung des Themas! Vielleicht ist dieser Seelenzug auf die geistige Richtung des Juden zur konzentrischen Einheit in seiner Weltanschauung überhaupt zurückzuführen.

Diese Eigentümlichkeit ist dem jüdischen Volke, insofern es seinem Volkstum treu geblieben ist, bis jetzt erhalten worden. Dies ist auch die Ursache, warum gerade die einfachen Weisen und Gebete im Munde und Herzen des Volkes leben, während alle fremden Produkte oder in fremdem Stil und Form geschaffenen Gesänge der hellenischen, alexandrinischen und italienischen Juden spurlos verschollen sind. Die musikalischen Werke eines Salomo de Rossi sind ebenso in den Museen und Bibliotheken zu suchen wie die Werke eines Philo; die Klänge der Thymalici sind ebenso verschwunden wie die Philosophie der Alexandriner, während der Gesang der Bibel, ebenso wie sie selbst, weiter fortlebt.

Abgesehen von den „Weisen" hat der traditionelle Gesang der Babylonier eine Anzahl von Rezitationen, die in die Weisen nicht hineinpassen. So 2, 3, 6 für Sabbat und Feste, welche die übliche Mollskala mit Schluß auf der Terz f haben. Sie finden sich auch für dieselben Gebete bei den Sephardim und Aschkenasim und zählen bei den letzteren zu der „Magen Abot"-Weise; sie ließen sich mit dem Rehawmaqam vergleichen. — 7 ist arabisch und auch den Syrern bekannt. — 8 gleicht der Sĕliḥaweise a). — 9 ist die gewöhnliche Tĕfillaweise für Werktage und findet sich auch bei den Jemeniten. — 10, aus zwei Motiven bestehend, 1. g—e und 2. f—d benutzend, hat keine Analogie zu irgendeiner traditionellen Melodie.

Die Nrn. 13, 20—23, 32, 34, 54, 78, 103 gehören zu der im jüdischen und gregorianischen Gesange bekannten Rezitationsweise und sind der Psalmweise 3 und der Rehawweise ähnlich, die bereits oben eingehend beleuchtet wurde. Sie ist auch bei den Jemeniten (Teil I, S. 34, 35) vertreten.

14 ist ebenfalls in Rehaw. Auf dem Balkan wird aḥoṯ qĕṭana in einer ähnlichen Melodie gesungen. Zu Rehaw ist auch 53 zu rechnen. — 48 ist im Maqam Ṣabba, in welchem am Neujahr alle Poesien und Introduktionen (qaddiš, barḫu, zoḫrenu lĕḥajim, mi ḫamoḫa, qĕduša) gesungen werden, ebenso werden in Syrien alle Poesien bei der Beschneidungszeremonie, oder an Sabbaten und Festtagen, an welchen Pentateuchabschnitte, in denen Beschneidungsgeschichten oder -gebote erwähnt werden, in Ṣabba gesungen. Denn Ṣabba bedeutet in der Musik der Ausdruck reine Rehenliebe, welche in der Weise durch die verminderte Quarte ausgedrückt ist[1], und nach jüdischer Tradition ist bei Beschneidungsfeiern die geeignetste Zeit, göttliches Erbarmen zu erwecken; ist doch dieser Akt das Bündnis, das der Patriarch Abraham mit dem Gotte Israels schloß. — Daher singt man in Ṣabba am ersten Tage des Neujahrsfestes, an dem die Beschneidungsgeschichte Isaaks gelesen wird; am zweiten Tage, an welchem von der Opferung Isaaks gelesen wird, singt man in Rehaw, der tröstet und beruhigt (vgl. oben Tefilla- und Jobweise). — 18, 24, 49 ist im Maqam Nawa, 16 in der Tefillaweise, 72 im Maqam Auǵ. — 106 ist in der hypolydischen Skala. —

175 ist für die Psalmen 144, 67, die überall am Sabbatausgang gesungen werden. Nach babylonischer Tradition soll Psalm 144 die Hymne der Armee König Davids gewesen sein, und als sie den Vers 1 sangen, pflegten sie ihre Hände emporzuheben. Benjamin aus Tudela berichtet von Bagdad, daß „Rabbi Elazar ben Ṣemaḥ vom Propheten Samuel abstamme und er mit

[1] Vgl. meine Maqamen usw. Ṣabba.

seinen Brüdern noch die Gesänge des Tempels kennen". Ebenso erzählt R. Petaḥja aus Regensburg von Bagdad, daß „sie am Halbfeiertage die traditionellen Gesänge mit Instrumentenbegleitung vortragen, da sie die Tradition der Gesangsweisen der Instrumente ,ʿasor' und ,šĕminit' kennen". — Für die genannten Psalmen haben alle Zentren eine ähnliche Weise, die aber lokalen Einflüssen unterlag, worauf schon Israel Ḥazan aus Jerusalem vor 80 Jahren aufmerksam wurde[1].

DER AUSSERSYNAGOGALE GESANG.

Die babylonischen Juden haben, wie bereits oben erwähnt, Melodien für außersynagogale Gebete, Poesien, Festgesänge und Gelegenheitslieder für Hochzeiten usw. Die Melodien sind, mit Ausnahme der Volksgesänge, arabisch-mesopotamischen Ursprungs. Denn gleich den Syrern und Sephardim sind auch bei den Babyloniern keine musikalischen Neuschöpfungen wahrzunehmen. Bereits mit der Einführung der Metrik der arabischen Poesie drangen auch deren Melodien ein. Die hebräischen Dichter dichteten sogar nach der Rhythmik bestimmter Melodien und gaben den Namen des Liedes an, nach welcher Melodie (laḥan) sie ihr Gedicht gesungen haben wollten. Dieses Verfahren fand in Syrien und in Nordafrika, in Spanien und am Balkan sogar in der Synagoge Eingang, trotz der Verweisung großer Rabbiner[2]. Für Gelegenheitslieder aber stimmten sogar die größten Eiferer[3]. Nur der synagogale Gesang der Jemeniten und Perser ist von diesem Unfug verschont geblieben[4]. Der bedeutendste hebräische Dichter der letzten Jahrhunderte im Orient, Israel Nagara, hat fast seine sämtlichen Dichtungen nach fremden Melodien verfaßt[5]. Dieser Unfug wurde sogar von den Kabbalisten sanktioniert, indem sie es als direkte Pflicht erachteten, fremden unheiligen Melodien heilige Texte zu geben, um sie dadurch aus der unreinen Welt in die Heiligkeit zu retten[6].

Es bleibt dahingestellt, ob dieses Verfahren eine Stagnation in der schöpferischen Kraft des Gesanges der Juden des Orients sei oder ob die Stagnation zu diesem Verfahren geführt habe. Denn im aschkenasischen und hauptsächlich im osteuropäischen Zentrum hat sich gerade in den letzten Jahrhunderten der jüdische Gesang weiterentwickelt und reiche Neuschöpfungen, allerdings mit vielen slavischen und germanischen Elementen durchsetzt, hervorgebracht. — Es ist Tatsache, daß der schöpferische Volksgenius während des langen Exils sprunghaft bald hier bald da auftauchte. Bald tauchte er im Orient, bald im Okzident, bald in Westeuropa, im Süden, bald in Zentral- oder in Osteuropa auf.

Die Melodiensammlung 111—164 ist fremden Ursprungs. Als Ausnahmen dürften die Volksweisen 155, 156 gelten, die an die Psalmweise 3 anklingen. —

111, dessen Text ist bekannt und soll nach Zunz[7] aus Spanien aus dem 13. Jahrhundert stammen; ebenso 122 sogar aus dem 12. Jahrhundert[8]. — 129, von Manṣur = Jehošuʿa gedichtet, findet sich

[1] Ijje Hajam, Livorno 1855 § 152, S. 59; Keraḥ šel Romi, Livorno 1876 § 1, S. 4. Seine Behauptung aber, daß nur dieser Gesang allen Zentren gemeinschaftlich ist, sonst aber die Gemeinden fremde Gesänge aufgenommen hätten, hat ihre Berechtigung nur betreffs der Melodien der Poesien und der Introduktionen zu den Gebeten, auf welches Thema wir in den folgenden Teilen noch eingehend zurückkommen werden. Die Bibelweisen und die Gebetsrezitationen sind Gemeingut aller Zentren, wie wir hier zur Genüge erörtert haben.

[2] Alfassi Res. 281 sagt: „Ein Vorbeter, der arabische Melodien beim Gottesdienste singt, soll seines Amtes enthoben werden."

[3] M. de Lonsano, Šĕte jadot, Venedig 1628 S. 142.

[4] Vgl. Bd. I.

[5] Näheres über Nagaras Dichtungen und Melodien in meinem Aufsatze über ihn; Haschiloaḥ Bd. 37, H. 1—2.

[6] Šir ḥadaš, Jerusalem 1888, Einleitung.

[7] Literaturgeschichte der synagogalen Poesie, Berlin 1865, S. 589.

[8] Ebenda S. 495.

auch bei den Jemeniten[1], auch im sephardischen Ritus[2] und im Aleppoer Gebetbuch[3]. — 131, von David ben Aharon Ḥusein aus Nordafrika, die orientalischen Sephardim singen ihn vor Ausgang des Sabbats; die Melodie ist im Bajat-Ḥusein gehalten. — 132, der Text ist allgemein bekannt und soll aus Italien stammen[4]. — 136 von Naǵara; 139 findet sich auch bei den Jemeniten[5] im kleinen Nawa, da die Sekunde mitunter vertieft (♭a) ist. — Ebenso ist die Melodie von 141 den Jemeniten bekannt[6].

144, von Elazar Azkari in Saffed verfaßt und in seinem Sefer ḥaredim[7] gedruckt, ist durch R. Elimeleḫ aus Lezansk bei allen Chassidim eingeführt worden[8]. — 150, auch im Ritus der Sephardim[9] und Aleppo, sowie im Ḥiǵaz. — 152 ist auch den Jemeniten bekannt. — 161 aus dem 15. Jahrhundert[10]. — 176, von Salomo ben Gabirol, wird bei Beerdigungen gesungen (Rehaw). — 113, von Naǵara, im Maqam Rast. — 114 von einem Bagdader Ṣaleḥ aus dem letzten Jahrhundert (Bajat).

115, von Naǵara, im Bajat-Ṣaba, variiert im zweiten Teil zu ʿaširan. — 116, von Naǵara, allgemein bekannt (Sasgar). — Ebenso sind 117—120 von Naǵara. — 121, von Mordeḫaj Abadi, Rabbiner in Aleppo (um 1860—1880), im Ḥiǵaz-kar. — Von Naǵara sind ferner 123—127, die letzte Nummer hat eine persische Melodie. — 137, von Abraham Ḥajim, im Auǵ. — 138, von Naǵara, im Nawa. — 140, von Masʿud Arwaḥ, im Bajat-Ṣabba. — 145, von Naǵara, die Melodie hat europäischen Charakter. — 147 von Josef Burla aus Jerusalem (Bajat-Ṣabba. — 148, von genanntem Saleḥ, im Ḥuseni-kar-Duga. — 151 zu Ehren des am Simḥat-tora zum Abschnittvorlesen gerufenen Kohen. Ebenso wird für den Lewi, für den Ḥatan-tora und Ḥatan-brešit und Bar-miṣwa und den jungen Ehemann am ersten Sabbat nach der Hochzeit gesungen. — 153—156 am Simḥat-tora mit großer Begeisterung gesungen. — 157 vom letzten Bagdader Oberrabbiner Josef Ḥajjim (vgl. oben). Kiri = Kyrie (griechisch). — 160 von Naǵara. — 162 von Abitur oder Ebjatar und im Orient bekannt. — 164 im Maqam Ispahan. — Die Nrn. 189—194 habe ich nach dem Gesange der Frau Flora (Farḥa) Sassoon in London aufgezeichnet. Sie sind aus Bagdad und werden in Indien gesungen. —

DIE MOTIVE.

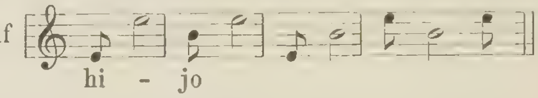
EINE STUDIE.

Wir haben die Gesangsweisen der Bibel einzeln erläutert, auf ihre Eigenheiten hingewiesen und sie hinsichtlich der Bestandteile ihrer Motive analysiert. Nun wollen wir den Versuch machen, in das Wesen der Motive einzudringen, um ihren Zusammenhang mit der Volksseele als deren Produkt nachzuspüren. Denn Nationalmusik oder wenigstens der Volksgesang eines jeden Volkes hat ja bestimmte Eigentümlichkeiten, die der Hörer wahrnimmt; beim Anhören einer charakteristischen deutschen, einer slavischen oder italienischen, einer skandinavischen oder einer spanischen Melodie treten ihre Verschiedenartigkeiten ja stark und deutlich hervor. Worin aber besteht dieser wesentliche Unterschied? — Man sagt gewöhnlich, der Unterschied sei in dem Geiste des Volksgesanges ausgeprägt. Nun ist doch der Gesang durch Töne ausgedrückt, welche zu Motiven, zu Tonschritten und Tongruppen sich verbinden, somit muß die Eigentümlichkeit eines

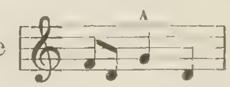
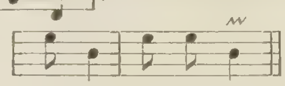
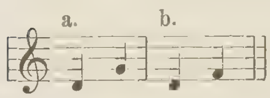
[1] Bd. I, Nr. 131. [2] Zunz, ebenda S. 579. [3] Venedig 1527, Teil II. [4] Zunz, ebenda S. 485. [5] Bd. I, Nr. 165. [6] Bd. I, Nr. 16—22. [7] Venedig 1601, Kap. 7. [8] Vgl. Něhora Hašalem, Ed. Warschau. [9] Zunz, S. 590. [10] Zunz, S. 506.

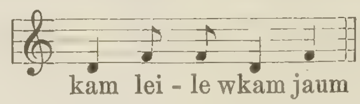
Volksgesanges in der Beschaffenheit der Motive, in gewissen Intervallschritten zu suchen sein, die wiederholt auftreten und typisch sind. Diese Intervalle und Motive sind es, die den Volksgeist ausdrücken und den Gesang eines Volkes charakterisieren.

Bei näherer Einsicht in die Volksgesänge der Völker derselben Rasse, sofern sie in derselben Natur, im selben Klima leben und denselben Lebensverhältnissen unterworfen sind, oder wenn wir in die Volksgesänge der Völker einer Rasse einblicken, deren Lebensschicksale und Heimat verschieden geartet sind, treten gewisse Tonwendungen, Intervalle und Motive hervor, die die Eigenheit des betreffenden Volksgesanges kennzeichnen und somit der Ausdruck des Volksgenius sind. Das Tonale bildet die Materie des Gesanges, seine Rhythmisierung verleiht ihm die Form, das geistige Gepräge.

Obwohl die primitiven Ausdrücke in Tönen bei den Völkern zum Teil Nachahmungen der Natur sind, so haben die nordischen Völker den Ausruf 

, der das Gejohle des Meereswindes nachahmt, die arabischen Eseltreiber eifern ihre Esel mit 

, das Schreien des Esels kopierend, an; die russischen Floßfahrer auf der Wolga ziehen die Stricke ihrer Fährten mit dem Rufe , die Kutscher treiben ihre Pferde sowohl im Orient als auch in Rußland mit dem Rufe  an, dem Knallen der Peitsche in der Luft nachgebildet, — so sind doch im Ausdrucke mitunter schon Eigenheiten der Seelenstimmung zu merken, wie das Tanzmotiv  der Neger, 

der Steinhauer in Palästina, in welchem a von der einen, b von der anderen Hälfte der Arbeiter gesungen wird, also im Wechselgesange, oder 

der arabischen Lastzieher. — Die letzteren sind durch die Körperbewegungen rhythmisiert. Denn Bewegungen des Körpers bei der Arbeit mit Gesang zu begleiten, ist uralt und so wird in der Mišna (Jer. Kerith. 6a) gesagt: wenn das Räuchergewürz gestoßen wird, sagt der Arbeiter die Worte „Hadèq heṭèḇ heṭèḇ hadèq" (stoße feste, feste stoße), also im – ⏊ – ⏊, – ⏊ – ⏊, „da der Gebrauch der Stimme oder des Tones für das Zerstoßen des Gewürzes sehr gut ist".

Die Floßführer auf der Wolga ziehen die Stricke mit dem Gesange , wobei f und g bei der Vorbereitung, g beim Ziehen und d beim Loslassen des Strickes gesungen wird.

Schon in diesen durch körperliche Arbeit hervorgebrachten Motiven sind manche charakteristische Merkmale erkennbar, die durch klimatische Eigenheiten und Lebensbedingungen entstanden sind und eine lokale Färbung tragen. Um so origineller aber sind die Motive, welche den seelischen Zustand, die Empfindungen ausdrücken. — Auch letztere Motive sind aus wenigen Tönen zusammengesetzt, deren Originalität im Tongefüge und in der Rhythmik zu suchen ist.

Die Originalität einer germanischen, slavischen, romanischen, semitisch-orientalischen, mongolisch-orientalischen, chinesischen usw. Musikgattung ist bekannt und leicht zu erkennen.

Diese Rassenmusik zerfällt wiederum in Unterabteilungen. Zu der germanischen gehört die deutsche, skandinavische und die aus keltischen und germanischen Elementen zusammengesetzte englische Musik. In der slavischen Musik ist die großrussische, die kleinrussische, die tschechische usw. wahrzunehmen. Worin nun drückt sich diese Originalität aus? — Es steht uns

ja nur das Material der Töne, der Intervalle zu Gebote, aus welchen wir die originelle Art eines Volksgesanges ablauschen müssen, um sie mit der Psyche des betreffenden Volkes zu vergleichen. Bemerkt sei, daß wir unter „Volksgesang“ denjenigen Melodienschatz meinen, dessen Verfasser unbekannt, somit das Volk selbst ist; denn sobald der Verfasser bekannt ist, ist es nicht mehr Volksgesang, sondern der Gesang eines Volksgenossen, dessen Produktion völkische Merkmale hat, immerhin aber individuell sein muß. Geschweige schon Kunstmusik, die im besten Falle aus völkischen nebst fremden Elementen zusammengesetzt ist, da der Kunstmusiker, mag er noch so national geartet sein, doch von dem internationalen, kosmopolitischen Geiste der modernen Kunstmusik so beeinflußt ist, die verschiedensten Musiktypen der Völker so in seine Seele aufgenommen hat, daß seine Schöpfungen unbewußt internationalen oder vielmehr Mischcharakter tragen.

Von diesem Standpunkte aus betrachtet, ist der hebräische Gesang der Bibel und der alten Gebete durchaus Volksgesang.

PENTATONISCHE BESTANDTEILE.

Riemann machte in letzter Zeit auf den Wert der Pentatonik in dem Gesange der alten Völker aufmerksam[1]. Schon Aristoxenos bezeichnete die Pentatonik als „archaika“[2]. Diese halbtonlosen Gesänge, welche im Volksgesange der Chinesen, Iren, Schotten, Skandinavier, wie auch im gregorianischen Gesange sich erhalten haben, sind auch im althebräischen Gesange zu finden.

Chinesisch.

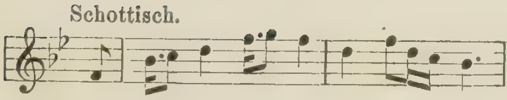


Irisch.

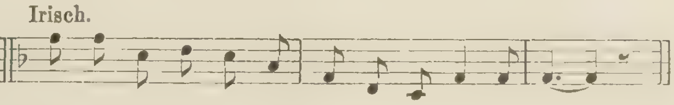




Schottisch.



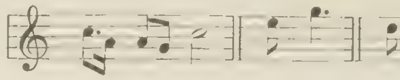
Irisch.



[1] Folkloristische Tonalitätsstudien, Leipzig 1916, Kap. 1.

[2] Ebenda. — Die gegebenen pentatonischen Beispiele sind meist demselben entnommen.

Überbleibsel der Pentatonik scheinen mir die im schottisch-irischen Volksgesang sich wiederholenden Motive zu sein:



Schwedisch.



Gregorianisch.



Indessen finden sich rein pentatonische Melodien neben gemischten, in welchen der Halbtonschritt als Durchgangston vorkommt, wie im schwedischen Beispiele.

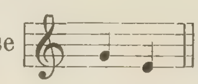
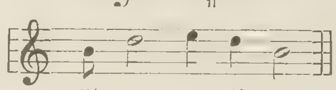
Nach den griechischen Quellen soll Olympos (im 8. Jahrh. v. Chr.) pentatonische Gesänge in Asien gehört haben, auch sollen die Gesänge in den Göttertempeln in Griechenland pentatonisch gewesen sein[1]. Da nun bereits Terpander in Syrien die Melodien der Barbaren für Psalmen als in der dorischen Tonart basierend bezeichnet (vgl. oben Tefillaweise), so ist doch anzunehmen, daß die syrischen Völker den Halbtonschritt sehr früh erkannt hatten, und zwar im 8. Jahrhundert.

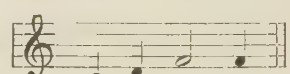
Im hebräischen Gesange sind keine rein pentatonischen Melodien erhalten, sondern pentatonische Motive, die vielleicht aus uralter Zeit sich erhalten hatten und in die spätere tetrachordale Melodiebildungen aufgenommen worden sind. So sind die Schlußmotive der jemenitischen Pentateuchweise und der persischen Hoheliedweise

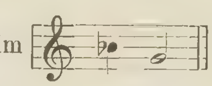
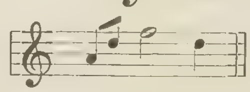
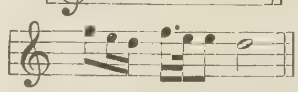


ferner die Schlußmotive der aschkenasischen Prophetenweise



der marokkanischen Hoheliedweise , der Ruthweise , der marokkanischen Priestersegenweise 

, der Seliḥaweise 

oder , der Estherweise der Aschkenasim , die auch in der Hohefeiertagsweise als Schlußmotiv wiederholt vorkommt , bei den Jemeniten und Persern mit der Sekunde als Durchgangston ; im Rezitatieren des Talmuds  als pentatonische Bestandteile zu bezeichnen.

In der Hauptsache jedoch ist die Melodik der Bibel und der alten Gebete eine

[1] Riemann, Handbuch der Musikgeschichte, Teil I[1], S. 51.

TETRACHORDALE MELODIK.

Ist die Pentatonik ein primitives Merkmal, welches im Gesange aller Völker vorhanden ist, ein Stadium, das den Urzustand des Gesanges des primitiven Menschen darstellt, so ist der Halbton als eine höhere Entwickelung in der Musik anzusehen. Denn nur die Halbstufe gibt den originellen Charakter an. Die Erfindung desselben ist daher allgemein bei allen Kulturvölkern Vorderasiens geschehen, findet sie doch Terpander in Kleinasien und Syrien ebenso wie in Griechenland.

Der Tonumfang ist nunmehr nicht fünftönig, sondern viertönig, ein Tetrachord, und kommt es darauf an, wo der Halbton steht, ob auf der ersten Stufe mit nachfolgenden zwei Ganztönen, ob auf der zweiten Stufe $1—\frac{1}{2}—1$ oder auf der dritten Stufe $1—1—\frac{1}{2}$.

Diese Tetrachorde schon sind es, die den nationalen Charakter ausdrücken, da sie der individuellen Veranlagung der Völker gemäß verschieden empfunden werden.

Aristoteles sagt von der dorischen Tonleiter, daß sie auf die Seele beruhigend wirke, dagegen erklären sie die Musikschriftsteller des Mittelalters als den Geist anfeuernd[1]. Den zentraleuropäischen Völkern klingt der Molltetrachord traurig, melancholisch, was dem Empfinden der romanischen und slavischen Völker keineswegs entspricht. Dem semitischen Orientalen ist der Molltetrachord die eigentliche Basis seines Gesanges. Der Ḥigaztetrachord mit der übermäßigen Sekunde auf der zweiten Stufe $1\underline{\frac{1}{2}}2\underline{1\frac{1}{2}}3\underline{\frac{1}{2}}4$ klingt dem Mittel- und Westeuropäer fremd, wild, schwermütig, ist aber doch die Basis der Lieder vieler orientalischer und aus dem Orient stammender Völker.

Im hebräischen Gesange wird der dorische Tetrachord für Texte verwendet, die Lyrik und Erhabenheit ausdrücken. Infolgedessen sind die Bücher des Pentateuchs, Ruth, Hohelied, ein Teil der Psalmen und die Hymnengebete in der dorischen Skala, oder besser im dorischen Tetrachord, vertont. Denn die erste Stufe als Halbton drückt gewissermaßen lyrisches Empfinden aus, während in den darauffolgenden zwei Ganzstufen Größe und Erhabenheit ausgeprägt sind. Dagegen sind im Molltetrachord die Weisen der sentimentalen Texte gehalten, welche den Ausbruch der Empfindungen, ob Freude oder Schmerz, darstellen und sozusagen mehr irdisch sind. Die Bücher der Propheten, Klagelieder, Buß- und Sühnegebete sind infolgedessen in der phrygischen Skala gehalten.

Der lydische Tetrachord, der den Durklang hat und als die harte, starke und fröhliche Tonart bezeichnet wird, ist im hebräischen Gesange für Texte verwendet, die nichts weniger als fröhlich sind, wie die Klagereden des schwer heimgesuchten Jjob, das dritte Kapitel der Lamentationen und das Sündenbekenntnis an Fasttagen.

Der eigentliche Bau der Motive der Bibelweisen ist tetrachordal, diesen Eindruck gewinnen wir schon bei Durchsicht der oben angeführten Beispiele aus allen Zentren. Sie bewegen sich innerhalb des Umfanges einer Quarte, wie die Weisen des Pentateuchs, der Propheten, Ruth, Esther und der Klagelieder deutlich veranschaulichen. Manchmal findet sich die zusammengesetzte Form von zwei aufeinander folgenden Tetrachorden d—g—c (in den Propheten, Klageliedern und Esther). In der Pentateuchweise ist der Spielraum der Motive eine Quarte aufwärts und nur eine Terz abwärts, f♯—h und f♯—d. Die Quinte tritt nirgends hervor, ebenso ist der Oktavenklang als abschließendes Intervall in keiner der Weisen wahrzunehmen, ja keine der Weisen hat den Oktavenumfang im modernen Sinne in ihrem Motivgefüge. Denn wenn auch manche Motive, wie in der syrischen und sephardischen Pentateuchweise, einen Oktavenumfang erreichen, so sind sie nur als Schleifungen in kurzen Verzierungstönen zu betrachten, und da auch keine Oktave, etwa f♯—f♯, sondern nur eine Sexte, f♯—d̲—f♯d.

[1] Vgl. oben Tefillaweise.

Die Vermutung liegt demnach nahe, daß die Entstehungszeit der Weisen oder deren Motive in die Periode zu verlegen ist, in der es in Syrien noch keine ausgebaute achtstufige Leiter mit Oktavenschluß gab. Da wir nun wissen, daß beim Eindringen der griechischen Kultur unter Alexander der Große die griechische Musik bereits ihr ausgebildetes achtstufiges Tonsystem aus den drei Haupt- und ihren sechs Hypo- bzw. Hypertonarten hatte, so scheint die Entstehung des hebräischen Gesanges in der vorgriechischen Zeit geschehen zu sein oder er hat sich unabhängig und unbeeinflußt vom griechischen Gesange entwickelt.

ZUR CHARAKTERISTIK DER MOTIVE.

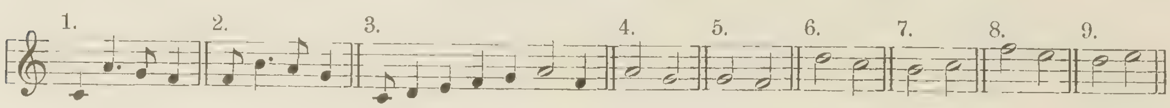
Melodien sind aus Motiven zusammengesetzt, die Melodien sind Entwicklungen und Variierungen von Motiven. Die Motive selbst sind aus charakteristischen Tonschritten entstanden. Bei näherer Analyse ist der Melodienschatz eines Volkes, mag er noch so reichhaltig erscheinen, auf wenige Motive bzw. Tonschritte zurückzuführen. Denn der Volksgeist schafft eigentlich nur Tonwendungen, die sich zu Motiven vereinigen, sei es als alleinstehende Motive, die im Volksmunde nach und nach zu Melodien oder Weisen verbunden oder zunächst im gehobenen Sprechen als Betonungen oder Schlußmelismen auftauchen und allmählich, aus ihrer ursprünglichen Stellung herübergenommen, für Gesang verwendet werden. —

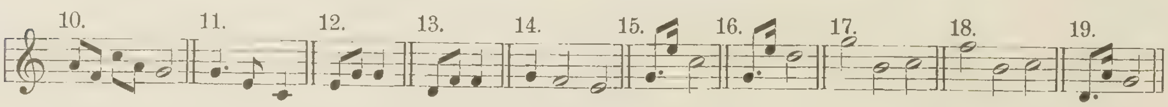
Wenn wir einem Volksgesang lauschen, so bemerken wir Tonschritte und Intervalle, Tonwendungen und ganze Motive, die vorstechend sind und immer wieder vorkommen. Fast in jeder Volksmelodie sind einige solcher tonischen Merkmale wahrzunehmen.

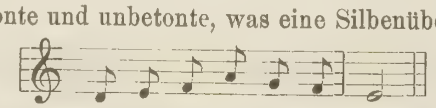
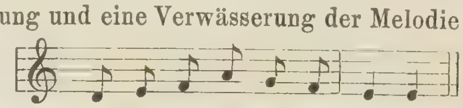
Ein anderes Merkmal bildet die Rhythmik, die Zeitmaße der einzelnen Töne sowohl als auch die Taktarten.

Diese zwei Merkmale, das Tonale und das Rhythmische, verleihen dem Volksgesang seine originelle Färbung und durch sie kommt der Volkscharakter zum Ausdruck.

Wenn wir in dem hier dargelegten Sinne eine der reichhaltigsten Volksmusiken betrachten, nämlich die deutsche, so werden wir wahrnehmen, daß ihre Originalität in folgenden Tonschritten besteht.





Die deutsche Volksmusik steht in der Dur-Tonleiter und hebt gewöhnlich die Terz, Sexte und Septime hervor. Auch ist der Vorhaltscharakter stark, wie die Motive 4—9 veranschaulichen und dessen Entstehung aus der im deutschen Sprachgebrauche eigenen Betonung der vorletzten Silbe, hauptsächlich bei Zeitwörtern und zweisilbigen Substantiven herrührt. Denn solche vorletzt betonte Wörter, wenn sie als Schlußwörter im Satze vorkommen, sind im Gesange sehr unbequem, denn wenn der Schlußton auf der letzten Silbe erfolgt, wird naturgemäß auch die Betonung des Wortes auf sie verschoben, was gegen den Sprachklang ist, oder der Schlußton wird auf beide Silben verteilt, auf die betonte und unbetonte, was eine Silbenüberhäufung und eine Verwässerung der Melodie verursacht, also  bzw. 
Durch den Vorhalt aber bleibt der Wortakzent auf der vorletzten Silbe, der Schlußton wird der letzten Silbe zugeteilt ohne ihn geändert zu haben.



Manche dieser Motive scheinen durch die Harmonie entstanden zu sein, wie 11, 12, 13, 15—18. — Andere Motive, die auf die Terz schließen, dürften aus dem gregorianischen Gesang herübergenommen sein, und zwar aus dem dritten Ton, wie



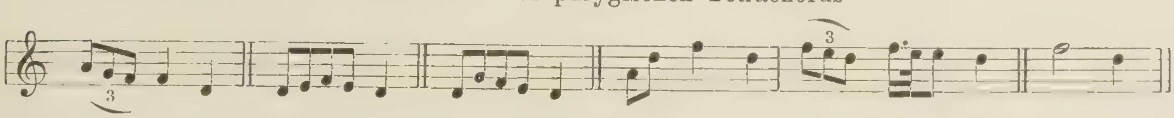
Damit ist nicht gesagt, daß diese angeführten Motive in anderen Volksgesängen nicht vorkommen, nur treten sie dort vereinzelt und gelegentlich auf, während sie im deutschen Volksgesange konsequent vorkommen; sie sind das Fleisch und Blut des deutschen Gesanges und es gibt kein Volksliedchen, das nicht einige dieser Tonwendungen aufweist.

Das andere Merkmal im deutschen Volksliede, die Rhythmik, ist gewöhnlich die gerade Taktart $^4/_4$, $^2/_4$ oder auch die ungerade $^3/_4$, $^3/_8$, aber selten die leichte wiegende $^6/_8$.

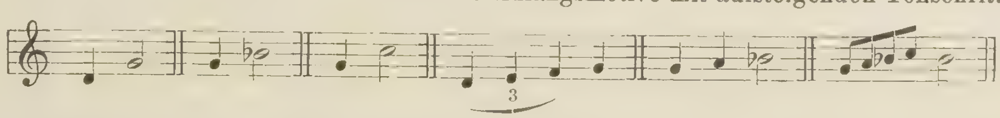
Diese Merkmale kennzeichnen den deutschen Volkscharakter im Volksgesange. —

Wenn wir den hebräischen Volksgesang der Bibelweisen untersuchen, so treten uns Motive und Tonschritte entgegen, die originell und sonst in keinem anderen Volksgesange zu finden sind. Die Rhythmik ist frei von taktischen Fesseln, dem orientalisch-beduinischen Naturell gemäß, das keine Grenzen kennt. Die „Weisen" sind als Zusammensetzungen von Motiven zu betrachten, die ursprünglich als Schlußmelismen entstanden, wie sie noch in den jemenitischen und persischen Weisen deutlich erhalten sind. Bei weiterer Entwicklung wurden Motive für den Anfang des Satzes und für die Vorbereitung des Schlusses geschaffen. Je reicher eine Weise an Motiven ist, desto später geschah ihre Abfassung.

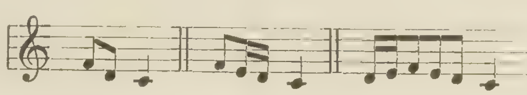
Die charakteristischen Schlußmotive des phrygischen Tetrachords



sind in den Weisen aller Zentren vertreten. Die Anfangsmotive mit aufsteigenden Tonschritten sind

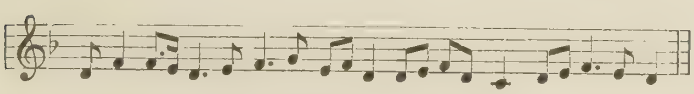


und die den Schluß vorbereitenden Motive mit abwärtsgehenden Tonschritten



Aus der Kombination dieser drei Motivarten kann man beliebig eine melodische Phrase konstruieren, die den hebräischen Charakter trägt und alle Zentren anheimeln wird, wie bei



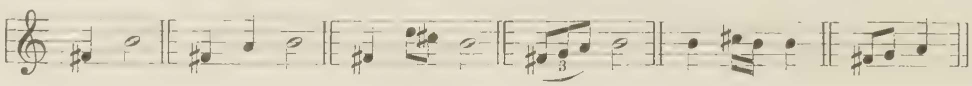
 . Das Motiv 

ist im hebräischen Gesang typisch und findet sich in den späten Schöpfungen, wie in Kol nidre und im bekannten Lied des Rabbi Schneor Salman  und im „Benè hechala“, wie denn die angeführten Motive im neujüdischen Volksgesange häufig auftreten, denn die Moll-Tonart ist die eigentliche Volkstonart des hebräischen wie auch des jüdischen Gesanges, ebenso wie die des arabischen im Maqam Bajat.

Die charakteristischen Motive des dorischen Tetrachords sind ebenfalls in Schluß-, Anfangs- und Vorbereitungsmotive zum Schluß eingeteilt. Die Schlußmotive:

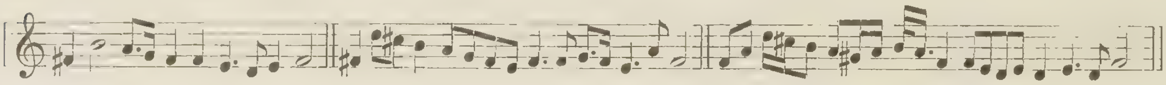


die Anfangsmotive mit aufsteigender Tendenz:

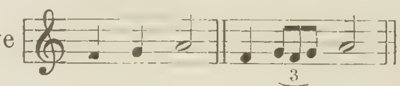


und die vorbereitenden Motive: 

aus denen Motivgefüge wie:



gebildet werden können. —

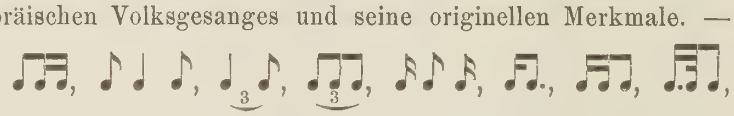
Zum Lydischen oder richtiger dem Rehaw-Tetrachord in Jjob u. a. gehören die Schlußmotive , die Anfangsmotive 

und die Vorbereitungsmotive 

und ihre Zusammenfügung



Diese sind die Bestandteile des hebräischen Volksgesanges und seine originellen Merkmale. —

Die Zeitmaße der Töne sind  denn gleichmäßigen Takt kennt der hebräische Gesang nicht, und die zahlreichen Verzierungstöne machen ihn lebendig und verleihen ihm Geschmeidigkeit; er verrät Temperament und übersprudelnden Geist. Er hat sozusagen Erdgeruch und profanen Charakter, jedenfalls steht er im Widerspruch zum Geiste der ekklesiastischen Vermummung, der Kasteiung und der Entsagung von den Herrlichkeiten des irdischen Lebens. —

Soweit über die Charakteristik des althebräischen Gesanges, wie er in den Weisen der Bibel und den alten Gebeten erhalten ist.

Die Rhythmik ist wie im altgriechischen Gesange durch die Silben bedingt. Zwar sind Längen und Kürzen in betonte und unbetonte Vokale aufgegangen, d. h. die langen Vokale sind im Gesange nur dann lang, wenn sie den Wortakzent haben, sie sind dann oft Träger von ganzen Tonfiguren. Ferner ist die Triole häufig, die durch die Beschaffenheit der hebräischen Wörter entsteht, wenn nach einem betonten Vokale zwei unbetonte folgen, wie: šir ha-ši-rìm ă-šèr liš-lo-mò, wobei die Gruppe šir-ha-ši und die betonte Silbe dieselbe Dauer der unbetonten hat, während

in ri̇m-ă die Silbe rim $^2/_3$ und ă $^1/_3$ der Triole hat, also  und s̆er-lis̆-lo wiederum  ist. In diesem Falle haben die Triolen daktylischen Charakter. Es sind aber auch Anapästformen vorhanden, in welchen die ersten zwei unbetonten Silben die Hälfte der Zeitdauer der betonten Silben haben , , und amphibrachische Formen in Triolen ,  oder in Synkopen . — Beispiele hierfür sind in der Sammlung zur Genüge vorhanden. — Die bunte Abwechslung der geraden und ungeraden Rhythmik wird bewirkt durch zweitbetonte und drittbetonte Silben oder durch zweitbetonte aber mit Pausen (Schluß, Halbschluß des Satzes).

DIE ARAMÄISCH SPRECHENDEN JUDEN[1].

Im nordwestlichen Mesopotamien und am östlichen Ufer des Tigris wohnen Juden in Städten und Dörfern, die den sogenannten neusyrischen Dialekt sprechen. Dieses Idiom ist eher ein Jargon, zusammengesetzt aus persischen, kurdischen, türkischen, arabischen und hebräischen Elementen, die Basis aber blieb aramäisch. Sie wird ebenfalls von den dort wohnhaften Christen (Nestorianer) gesprochen, die nach Maclean[2] 100000 Seelen betragen sollen. Der jüdische Dialekt unterscheidet sich indessen vom christlichen durch den hebräischen Wortschatz. Die Zahl dieser Juden belief sich vor dem Kriege etwa auf 10000[3]. Sie haben sich in der Gegend von Mossul bis Zachu, etwa 60 Meilen nördlich von ihr und östlich in der Urmiaprovinz, die von den Juden „Kleinpersien" benannt wird, angesiedelt. In Urmia waren vor dem Kriege etwa 500 Familien aramäisch sprechender Juden, in Sene 400, Sabulak 200, Sauġbulak 200, Arbil 150, Boschkalan 200, ebensoviel in Kermanschah, Karkuk 200, Mossul 500 Familien, die nur zum Teil aramäisch sprachen. Ebenso befanden sich solche in Salamas, Rewendus, Biġar, Aschenu, Alkus, Muhamad-schah, Zachu, Sizir, Sundur, Kerwan-Sera, Neġda, Ṣina, Van, Vane, Bukan, Sekiz, Salanduz, Mjanduv, Nakade, Schuni.

Die aramäische Sprache, 2000 Jahre hindurch in Mesopotamien und Syrien vorherrschend, wurde vom Islam verdrängt. Zwar berichtet noch Eldad Hadani, daß „die Babylonier sich beim Studium der aramäischen Sprache bedienen", aber schon B. von Tudella behauptet, daß „in Babylonien arabisch gesprochen wird, und nur in den entlegenen Gegenden von Persien und Medien spricht man noch im Targum". Ebenso berichtet Petaḥja aus Regensburg. —

Diese aramäisch sprechenden Juden sind sicherlich die direkten Nachkommen der alten Babylonier aus der talmudischen Zeit. Ihre Aussprache des Hebräischen ist dieselbe wie die der Babylonier. Ebenso gleichen sie ihnen in ihrem Synagogengesange. — Mehrere von ihnen treiben noch bis jetzt Ackerbau. In Jerusalem befinden sich deren etwa 15 Familien, darunter ein „Gelehrter", der mich ihre Sprache und Aussprache wie auch ihren Gesang lehrte. Ich habe mehrere der Gesänge phonographiert und die in der Sammlung gegebenen Melodien rühren alle von ihm her. Er stammte aus Sabulak am Urmiasee und daher ist seine Aussprache, die ich hier gebe, die Urmiaaussprache.

---

[1] Ausführliches in meiner Abhandlung Haschiloah Bd. 29.

[2] A Dictionary of the dialects of vernacular Syriac, Oxford 1901, Einleitung.

[3] Zur Zeit des Benjamin von Tudella war ihre Zahl viel größer. Er berichtet, daß „25000 Israeliten im Eingange von Madaj wohnen, die noch vom ersten Exil abstammen und Targum sprechen".

KONSONANTEN.

א	spiritus lenis in der Schrift, am Wortende mit ה wechselnd.
בּ	b.
ב	labial, in der Schrift mit ו verwechselnd: גוברא — גורה, זבינא — זוינא, רבא — רווה, שובע — שווה, תברא — תוורא.
גּ	in persischen und kurdischen Wörtern für ק, כּ.
ג̇	arab. ج oder türk. چ.
ג	manchmal wie ch.
ד	hartes d; ד in manchen Gegenden wie arab. ذ.
ה	deutsches h, arab. ه.
ז	franz. z.
ח, כ	im kurdischen und türkischen Sprachidiom gleich כ: חיורה — כורה, חיה — כאיה, חזה — כזלי, חשבא — כשבני, רחימא — רכימא, ירחא — ירכא; im arabischen Sprachgebiet wie ح.
ט	gleich ת: טבע — תביא.
י	mit אי wechselnd: ידא — אידא (Samaritaner), auch fällt es mitunter beim Anlaut weg: יהודייי — הודי.
ל	wechselt mit ר und נ.
מ, נ, ס	m, n, s.
ע	gleich א: איכה — עיכה, אתיקה — עתיקה. Auch fällt ע ganz weg: ארעא — ארה, ארבע — ארבה.
פּ	p.
פ	f, auch wie פּ: ילִיף — ילִיפּ, כפנה — כפּנה.
צ	mitunter wie arab. ص, in anderen Gegenden gleich s.
ק	gleich כּ, auch wie גּ, ג̇, ח̇, כ̇.
ר	scharfes r.
שׁ, שׂ	s ohne merklichen Unterschied. In manchen Gegenden gleich ג̇.
ת	wird in manchen Gegenden wie engl. th, in anderen Gegenden gleich ס oder gleich ת ausgesprochen.

VOKALE.

ָ = a; ַ = a; ֵ = e+i wie in Litauen; ִי = i; וּ = u; וֹ = ou; ֶ = ǫ (offen).

s. mob. ist gleich quies., auch im Anlaut. — יו am Wortende gleich u, wie לביו = libeu, יומיו = jemau.

יו bedeutet a) für die dritte Person ֵי, ֵא im Altaramäischen und b) als Verbindungsformel ֵי und ְוְ, wie יומה וְיומה = יומיו יומה, ירכי ועדי = ירכיו ועדי. — א im Anlaut fällt weg: אמר לי = מְרֵלִי. ית als Konjugation anstatt דְ. —

Aus dem Hebräischen sind religiöse und abstrakte Begriffe herübergenommen, wie es im Jüdisch-Deutschen und Jüdisch-Spanischen der Fall ist, wie חכם, חסיד, חתן, מלאך, נביא, משיח, מצוה, צדיק, תורה.

Wie oben erwähnt, ist ihr traditioneller Gesang dem babylonischen analog. In der Sammlung sind in den Nrn. 165—174 Beispiele ihres Gesanges gegeben. — 168, 169 von Naǵara, letztere im abwechselnden Takte von $^2/_4$ und $^3/_4$ und eine siebentaktige Periode, in Abschnitt 1 drei und in Abschnitt 2 vier Takte. — 170, von Naǵara, im Maqam Rehaw, hat eine zehntaktige Periode und je einen fünftaktigen Abschnitt. — 171, 172 vom erwähnten aramäischen „Gelehrten" Jaaqob Mizraḥi, erstere im Bajat-Ṣabba und gemischten Takt $^4/_4$ und $^3/_4$, letztere $^5/_4$ und $^4/_4$, hat persischen Charakter. — 173 und 174 von demselben, der behauptete, auch die Melodien komponiert zu haben.

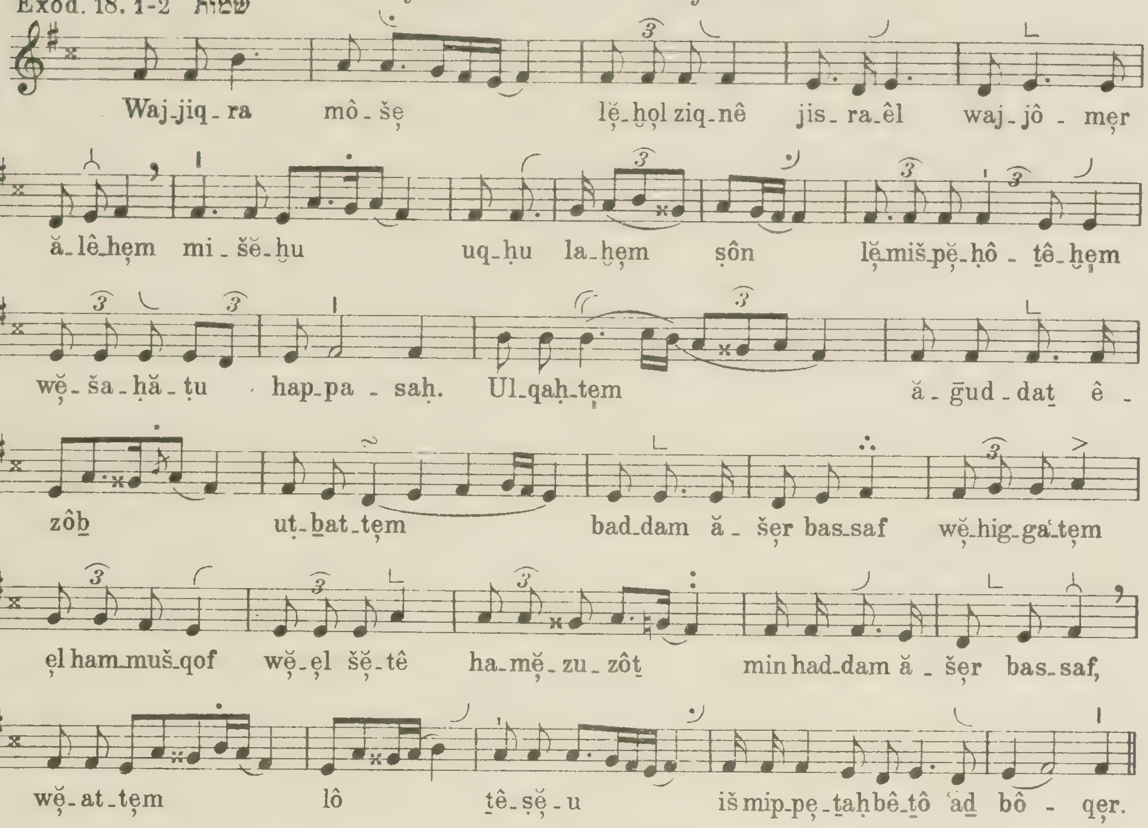
Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

I Intonations of the Pentateuch נגינות התורה

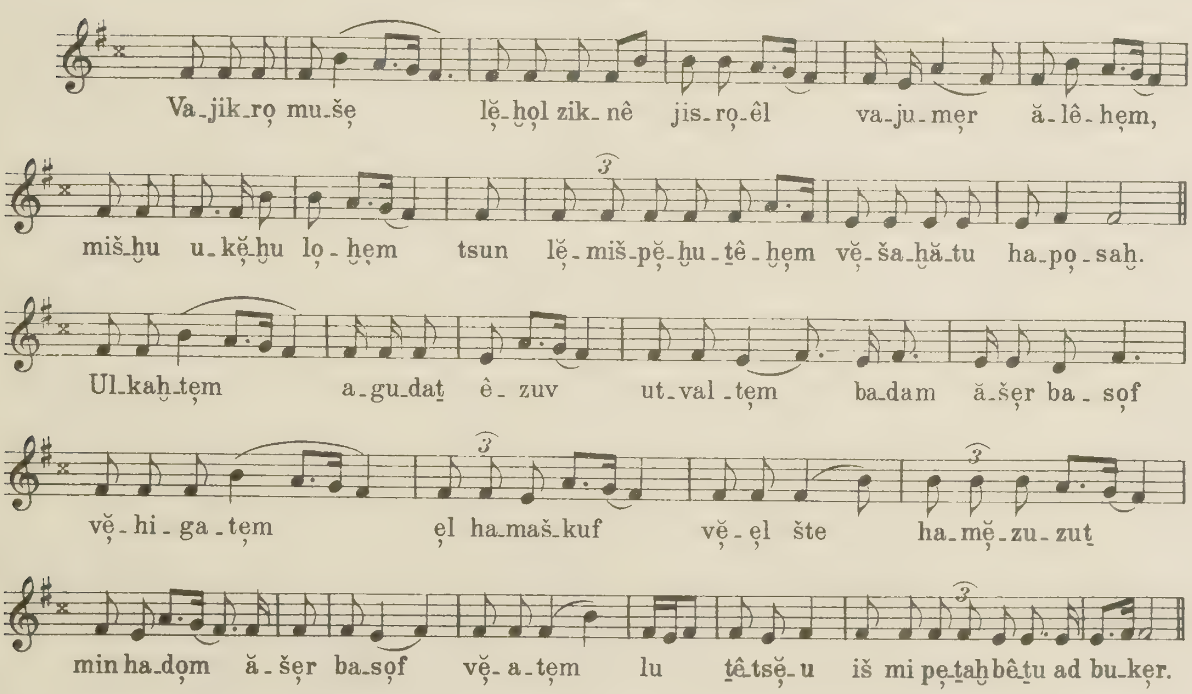
Intonationen des Pentateuchs

1. Babylonian בבלי Babylonisch.

Exod. 18. 1-2 שמות

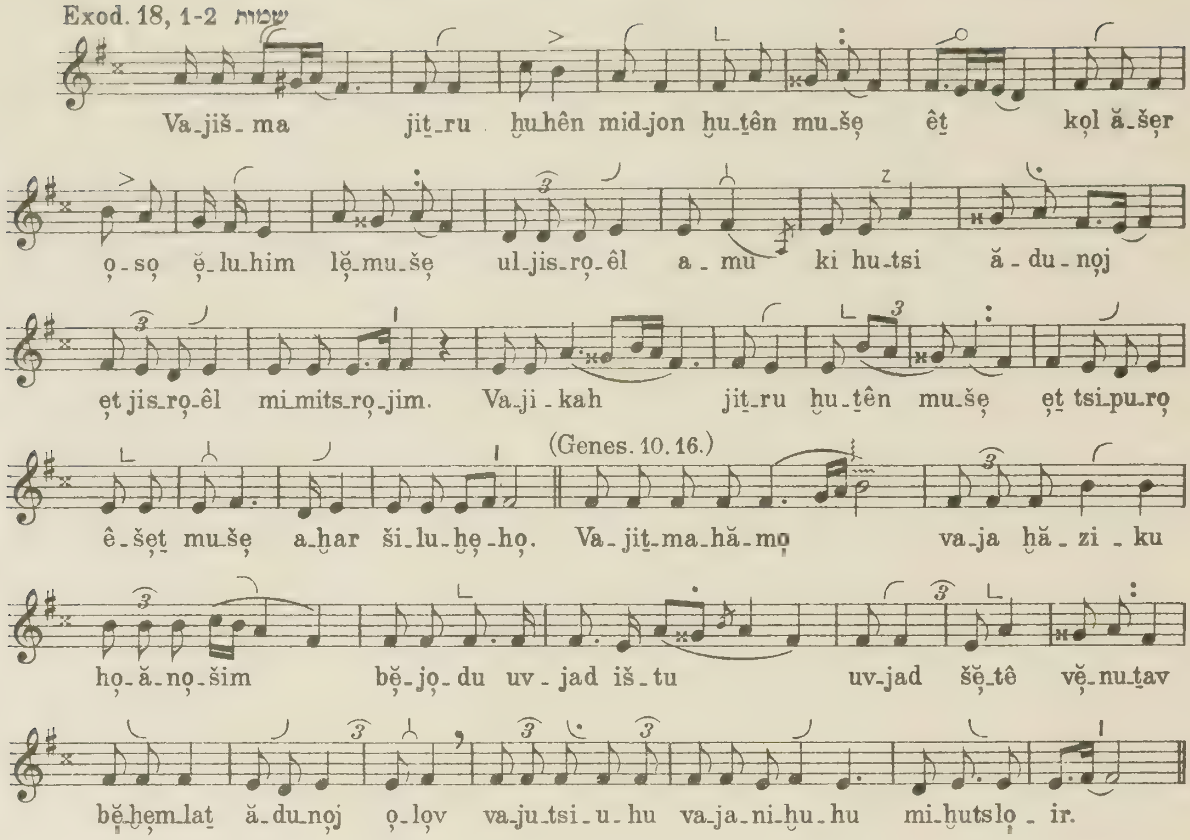


2. Persian פרסי Persisch



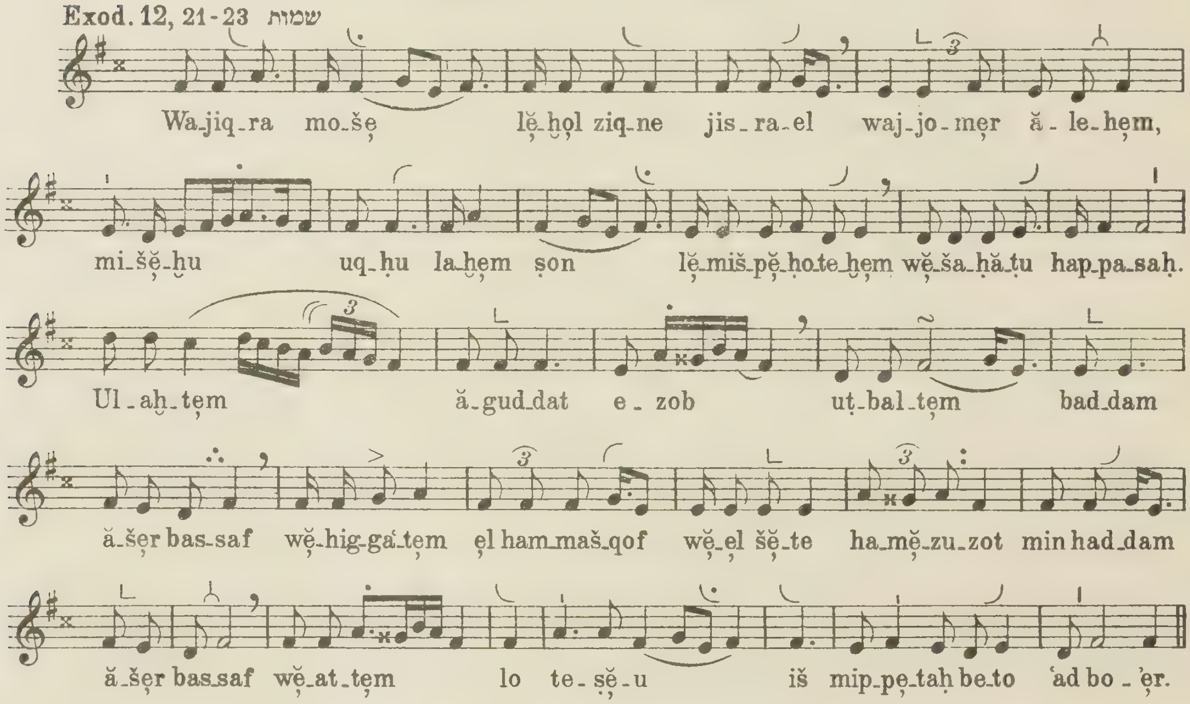
3. Bokharian בוכרי Bucharisch

Exod. 18, 1-2 שמות

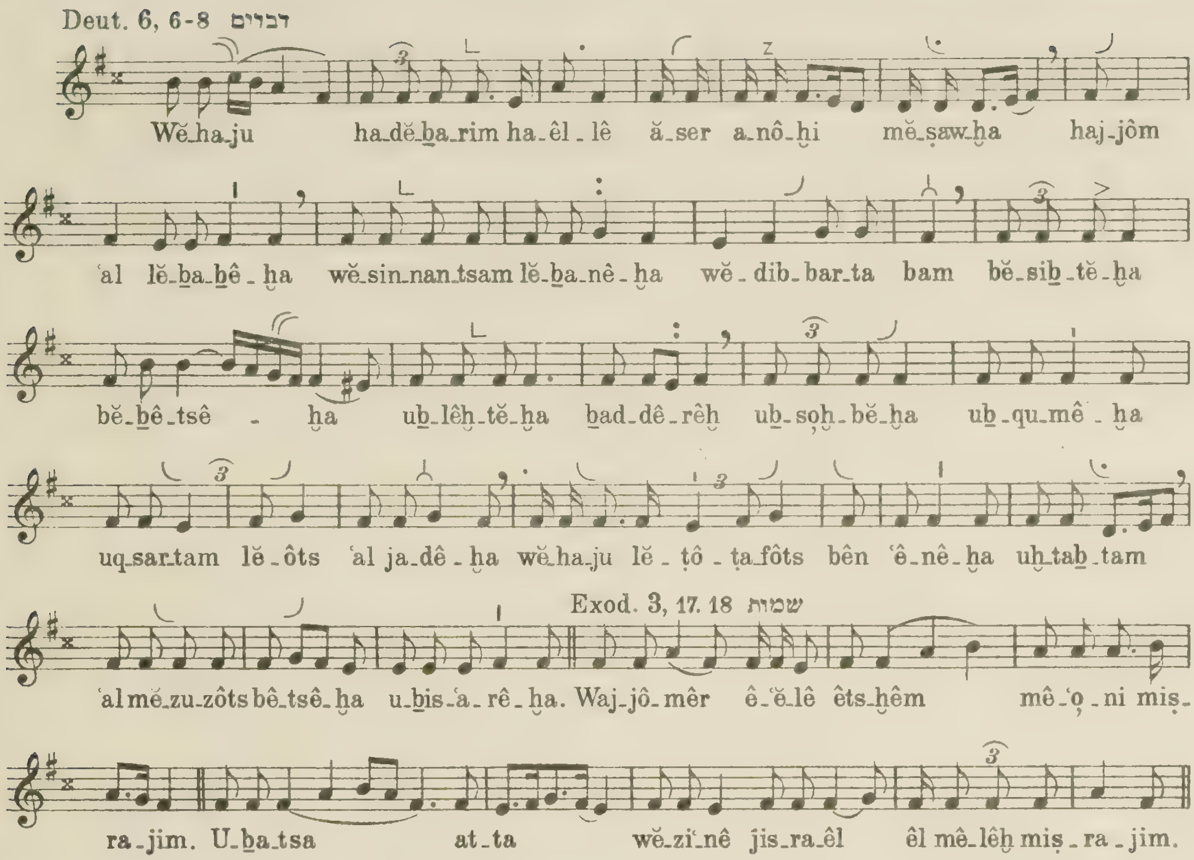


4. Syrian סורי Syrisch

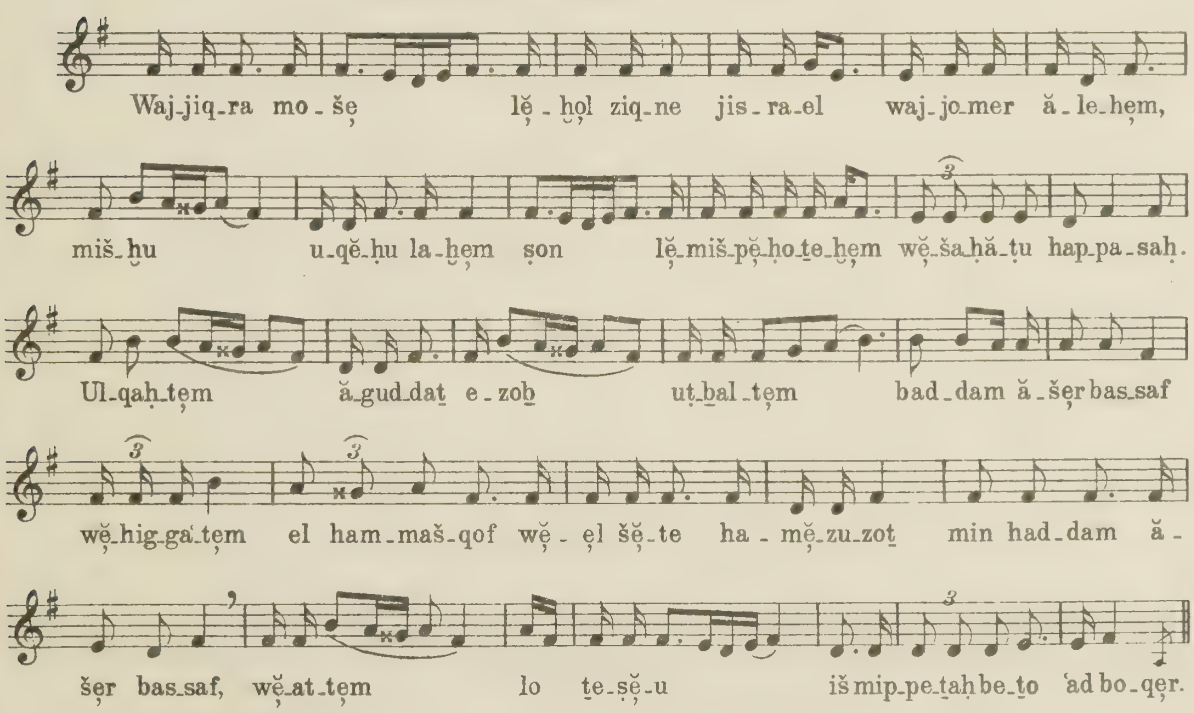
Exod. 12, 21-23 שמות



5. Moroccain מרוקני Marokkanisch

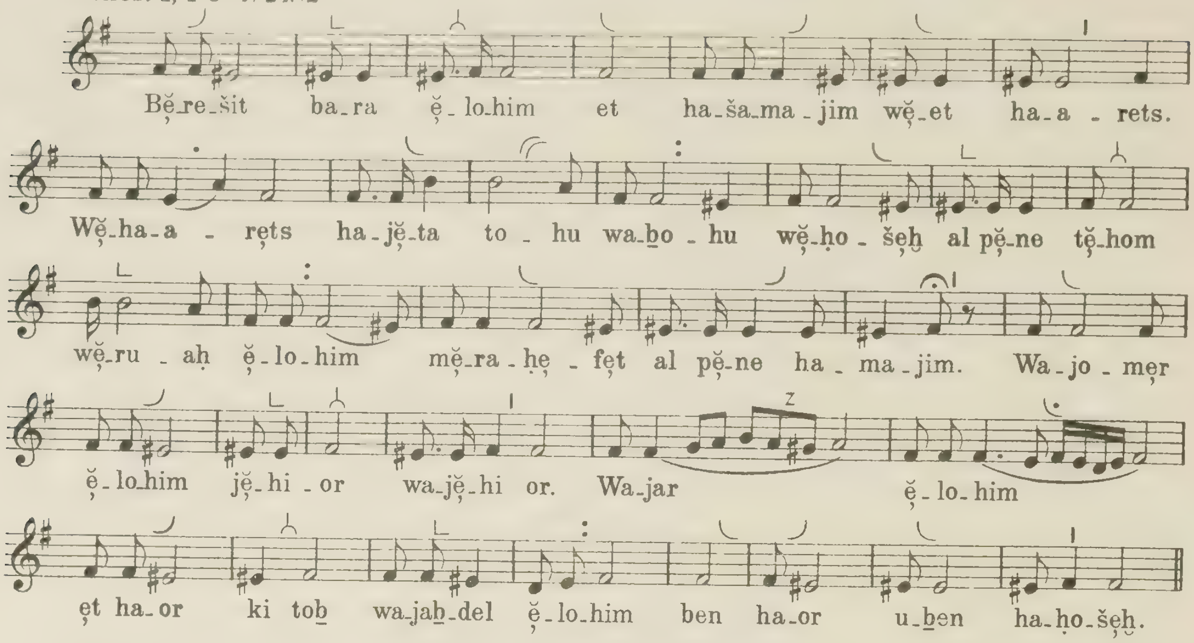


6. Gibraltarian גיבראלטר Giberaltarisch

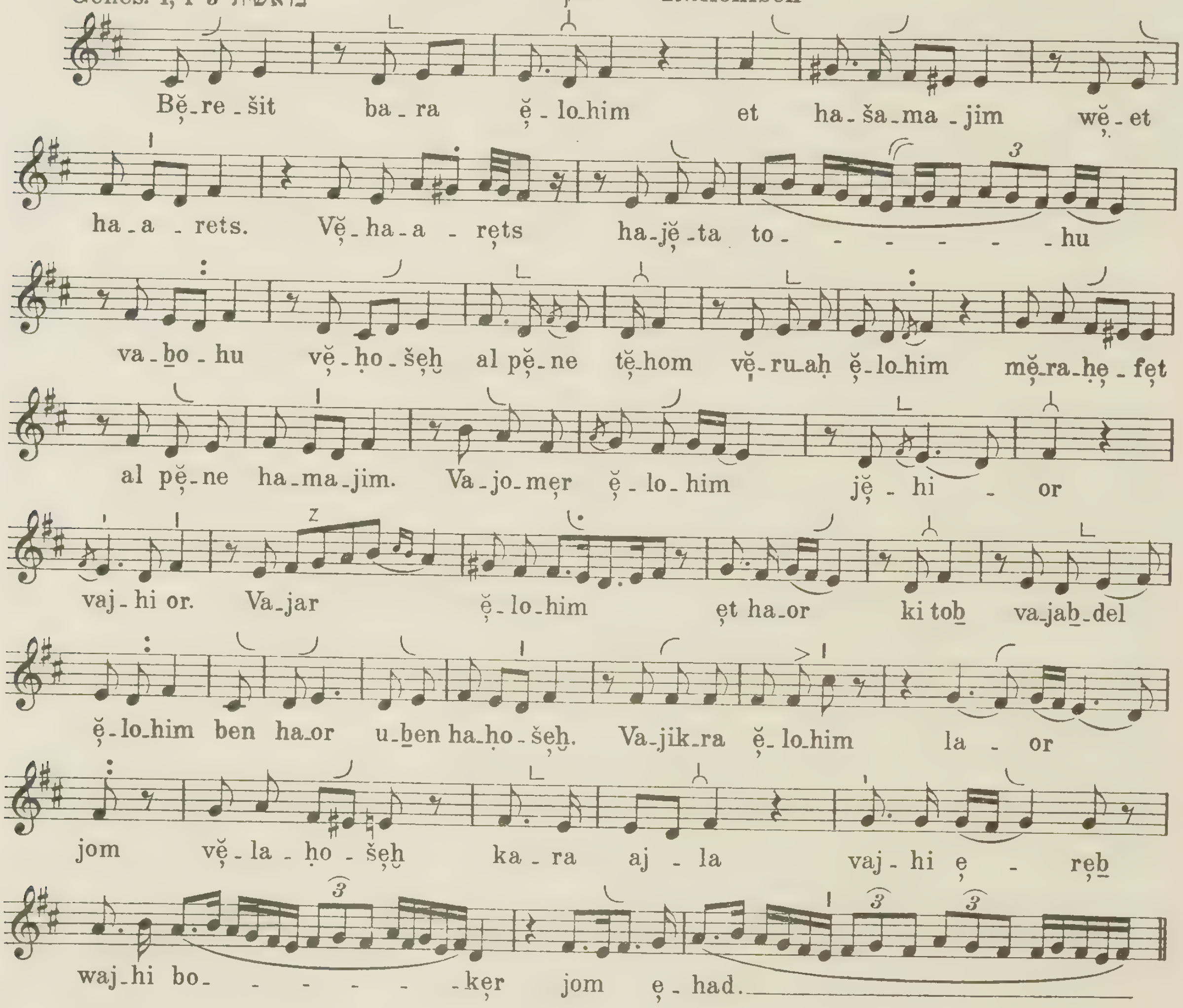


7. Sephardic in France ספרדי צרפת Sepharadisch in Frankreich

Genes. 1, 1-5 בראשית

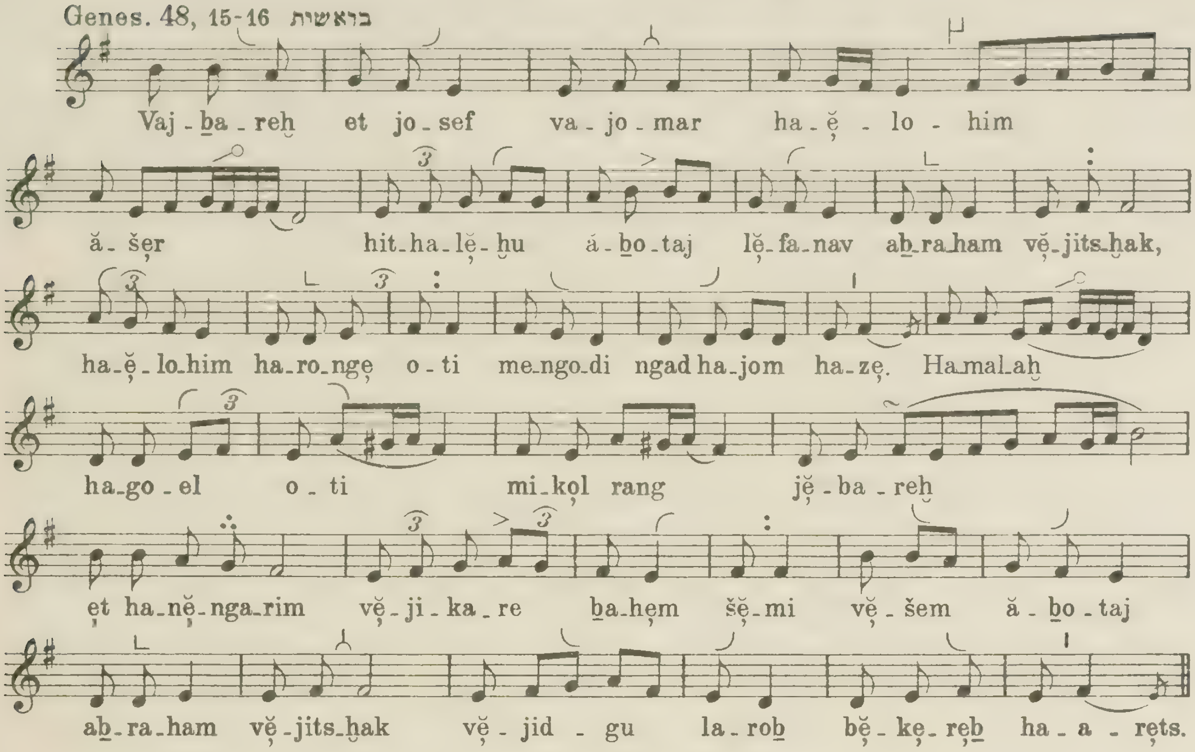


Genes. 1, 1-5 בראשית 8. Italian איטלקי Italienisch



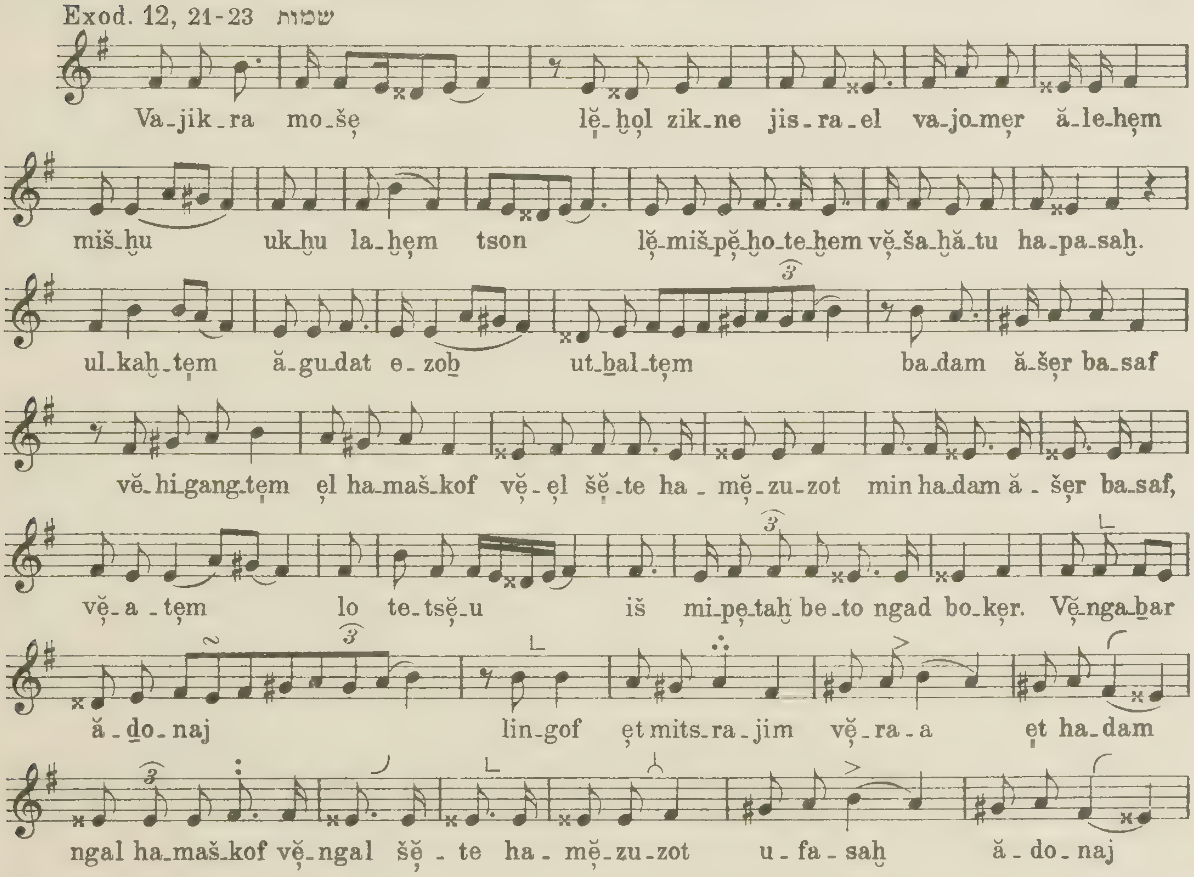
9. Sephardic (Amsterdam) ספרדי אמשטרדם Sephard. (Amsterdam)

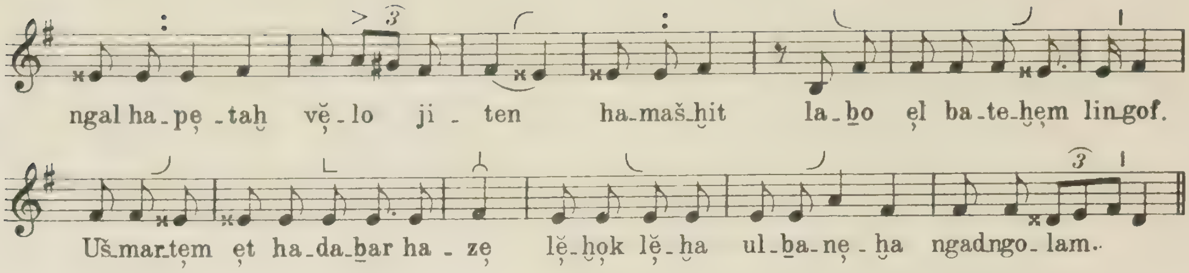
Genes. 48, 15-16 בראשית



9b Sephardic (Amsterdam) ספרדי אמשטרדם Sephard. (Amsterdam)

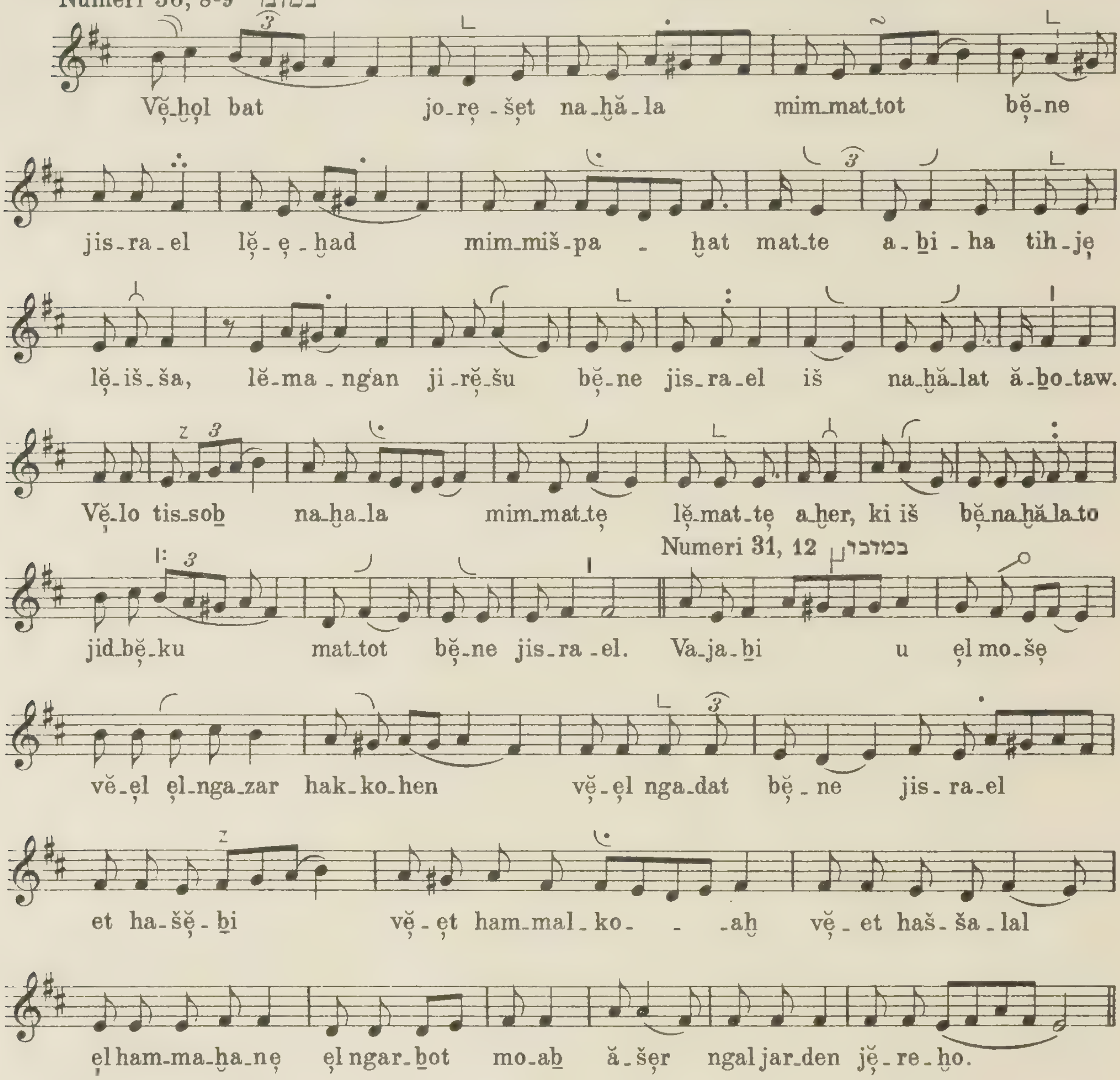
Exod. 12, 21-23 שמות



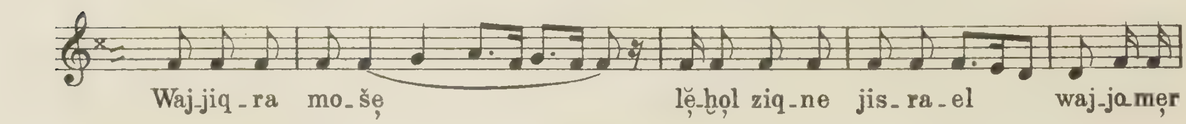


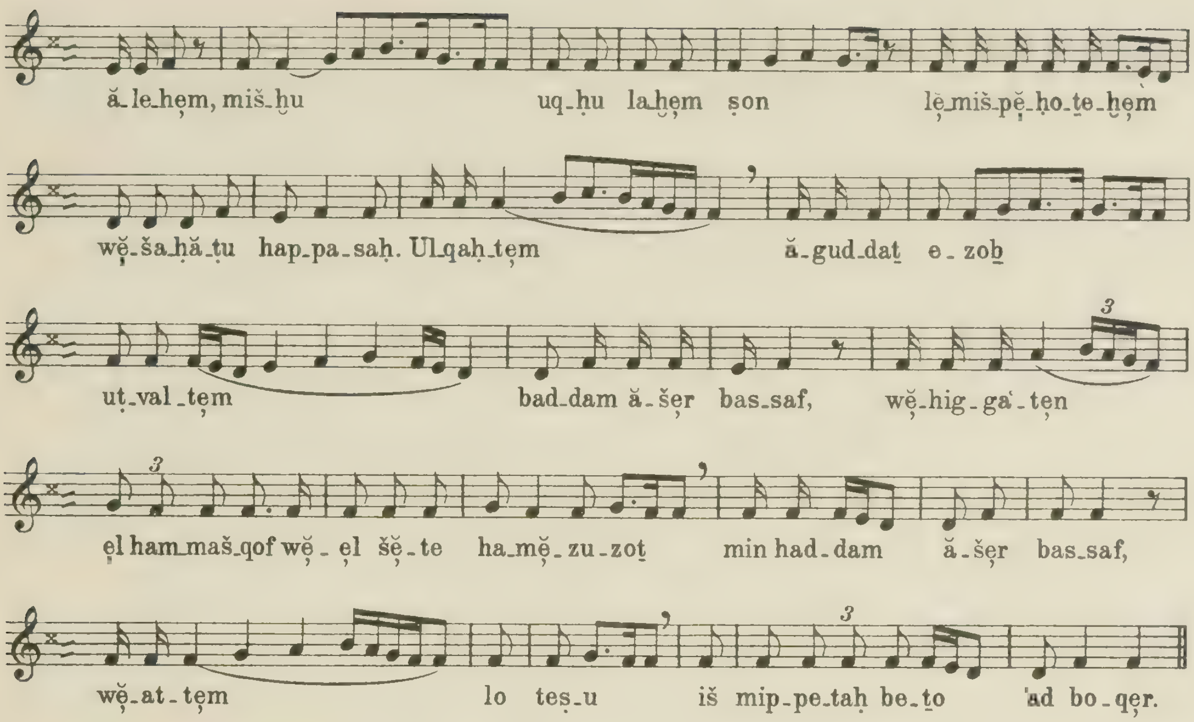
10. Sephardic (London) ספרדי לונדון Sephard. (London)

Numeri 36, 8-9 במדבר

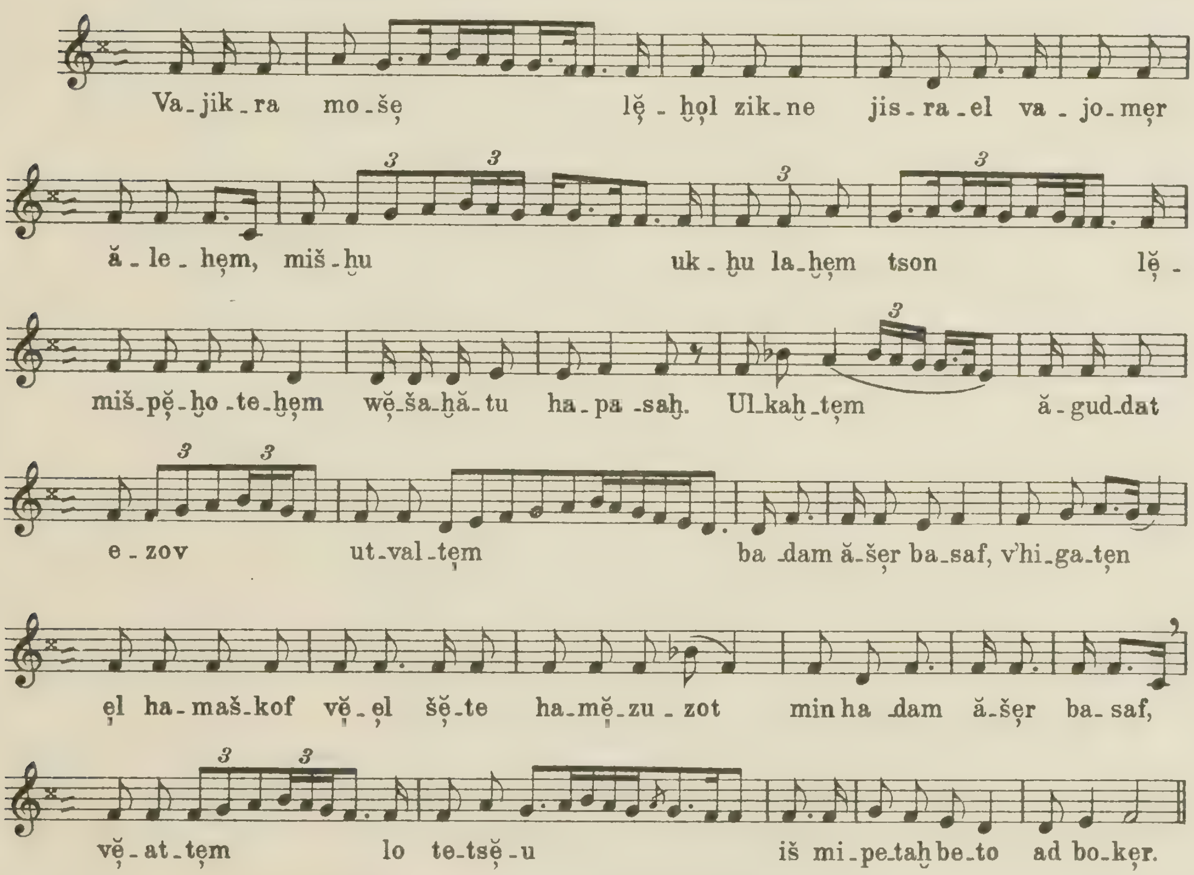


11. Sephardic (Egypt and Palestine) ספרדי מצרים וא״י Sephard. (Egypten u. Palästina)



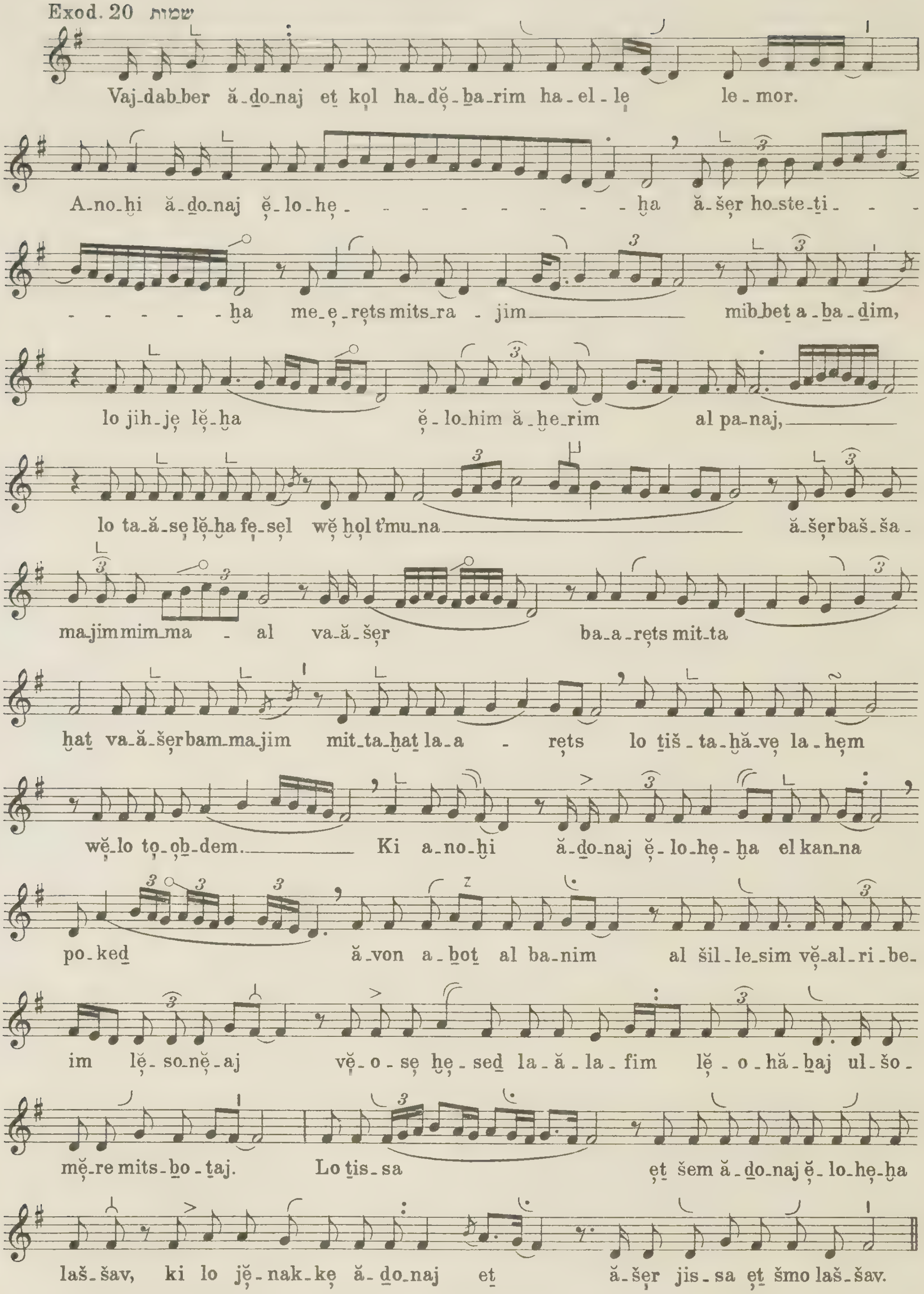


12. Sephardic (Balkan) ספרדי בלקן Sephard. (Balkan)

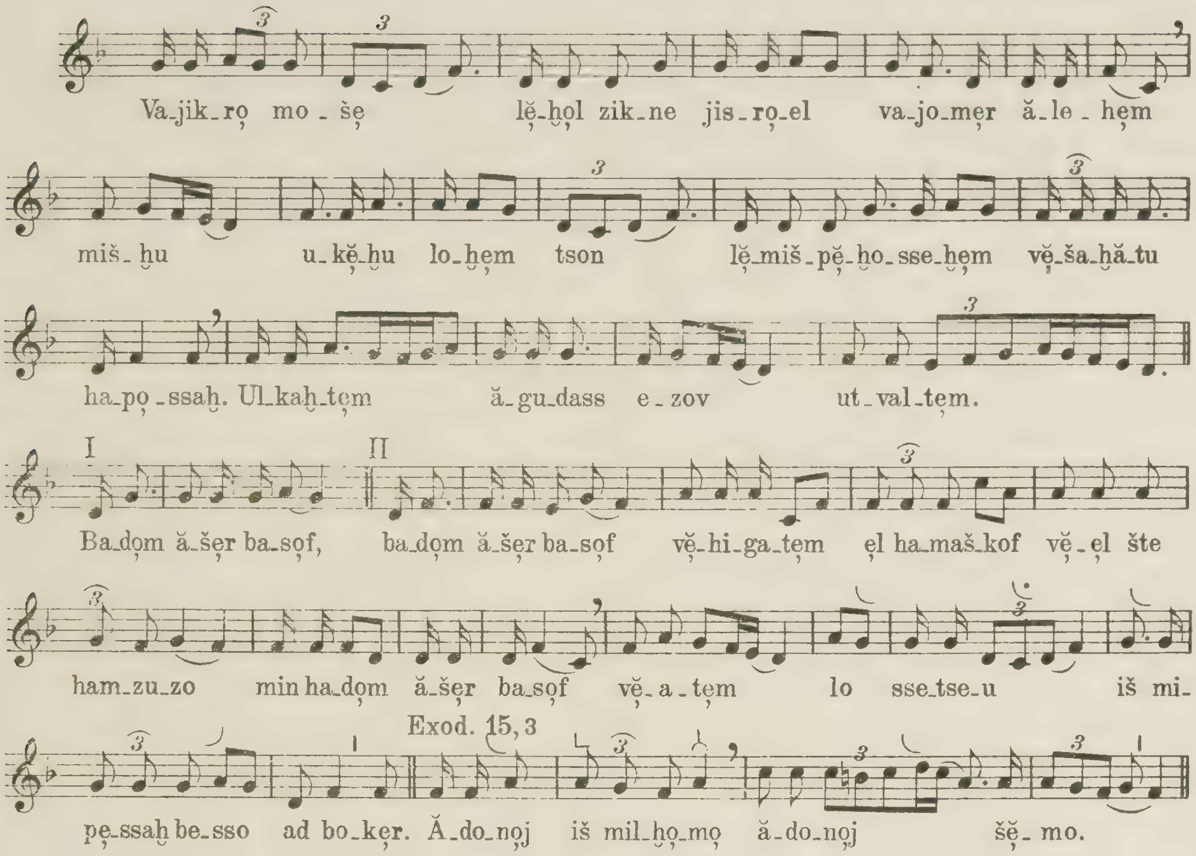


13. Saloniqui סלוניקי

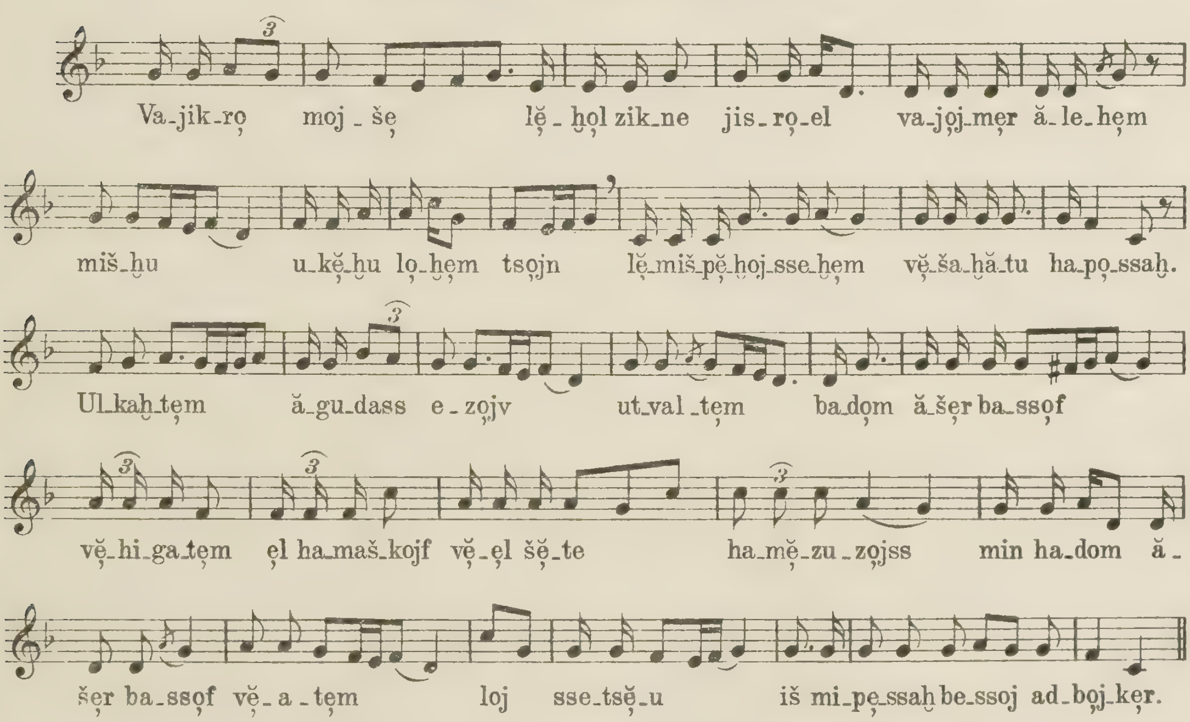
Exod. 20 שמות



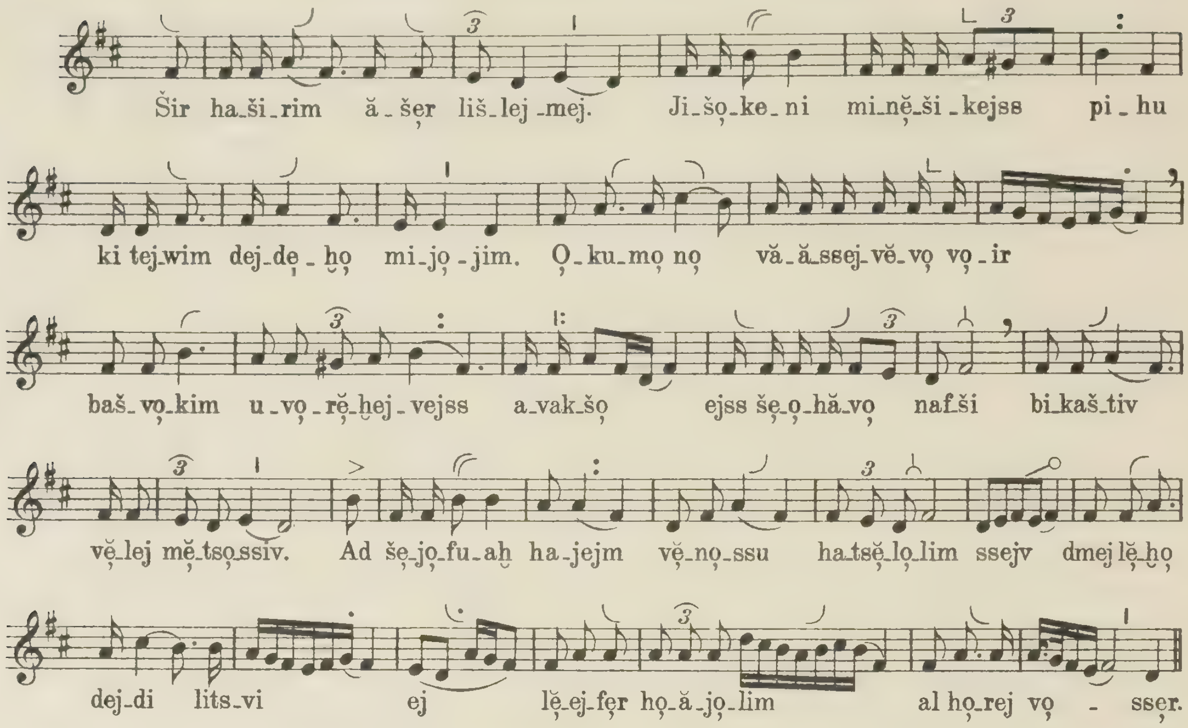
14. Ashkenazic אשכנזי Aschkenasisch



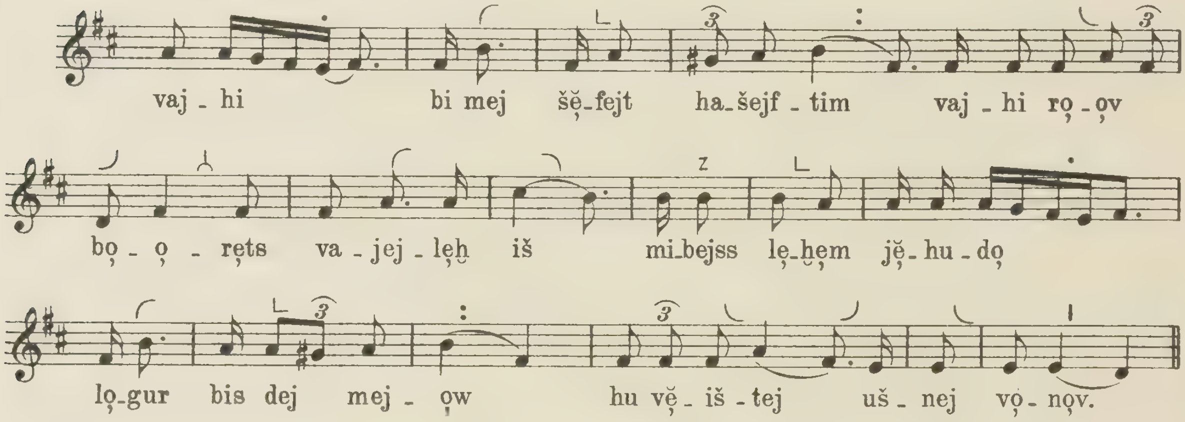
15. Lithuanian ליטאי Lithauisch



16. Lithuanian Intonation of the Song of Songs שיר‌השירים ליטאי
Lithauische Intonation des Hohenliedes

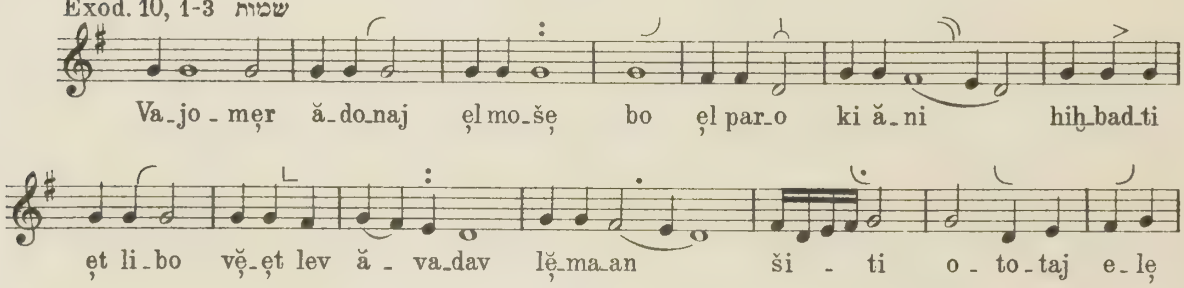


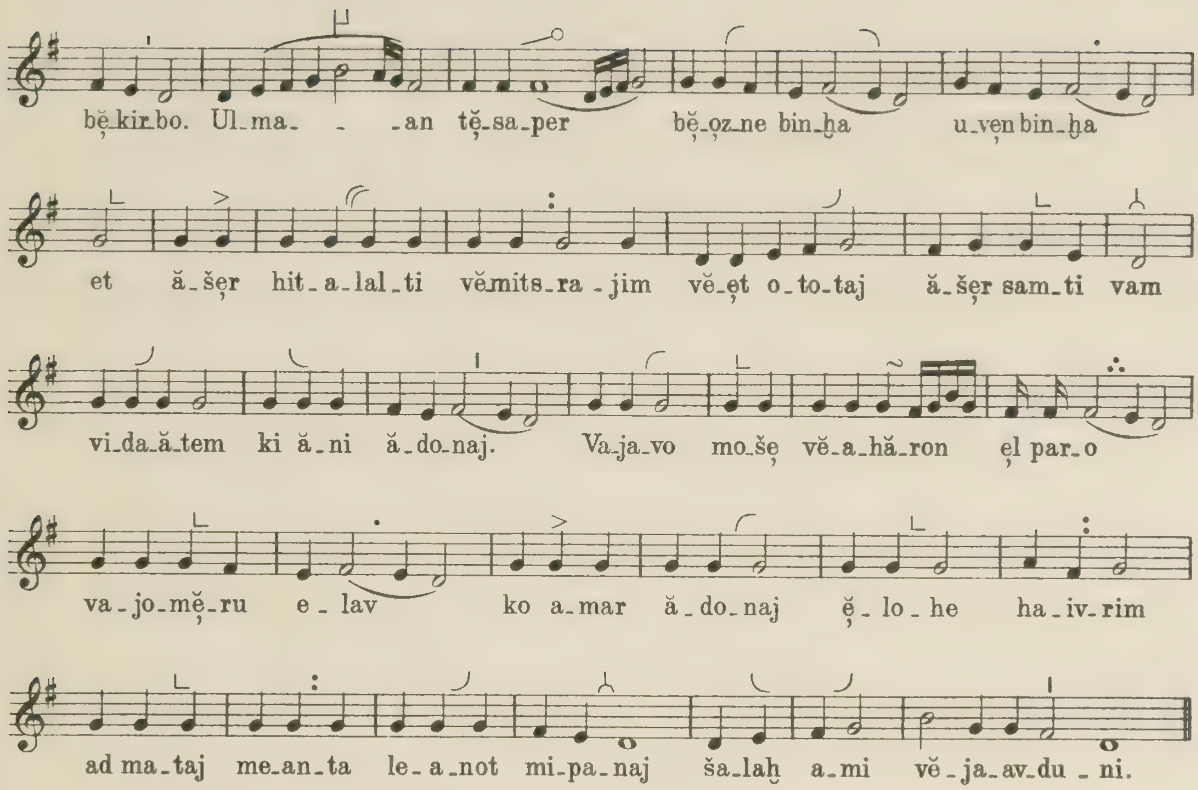
17. Lithuanian Intonation of Ruth רות ליטאי Lithauische Intonation für Ruth



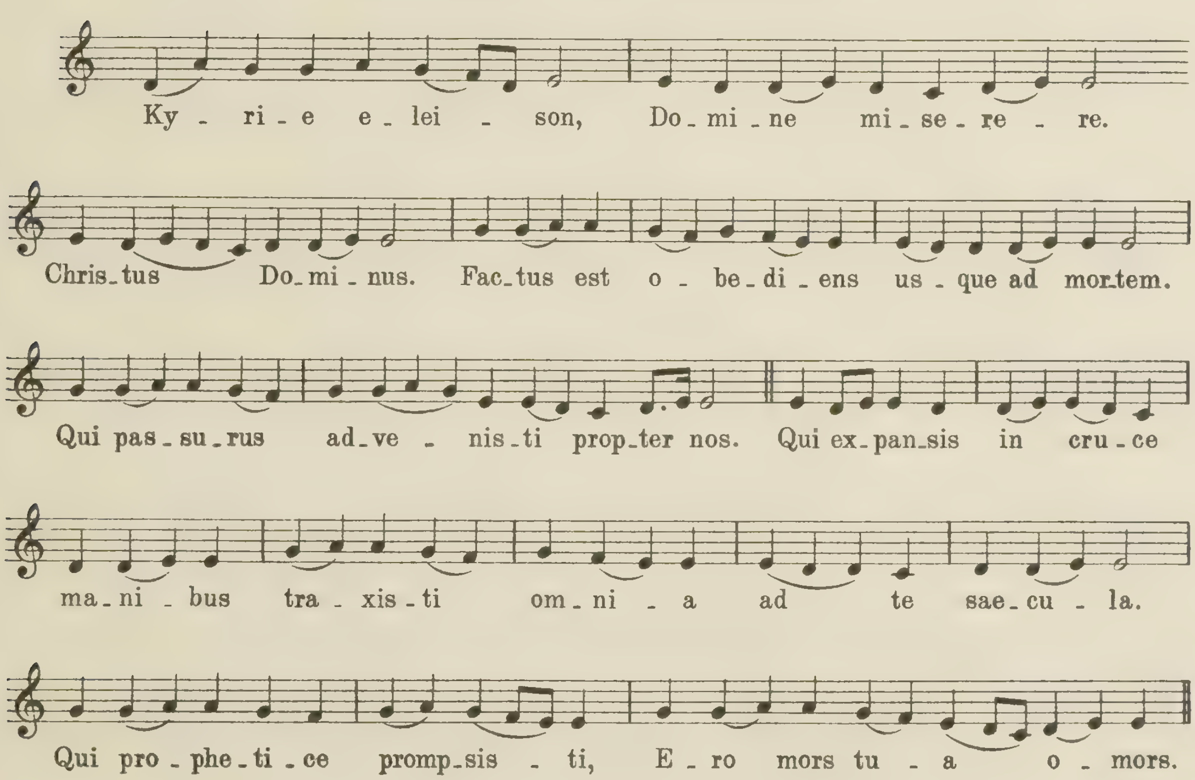
18. Carpentraz קרפנטרץ

Exod. 10, 1-3 שמות





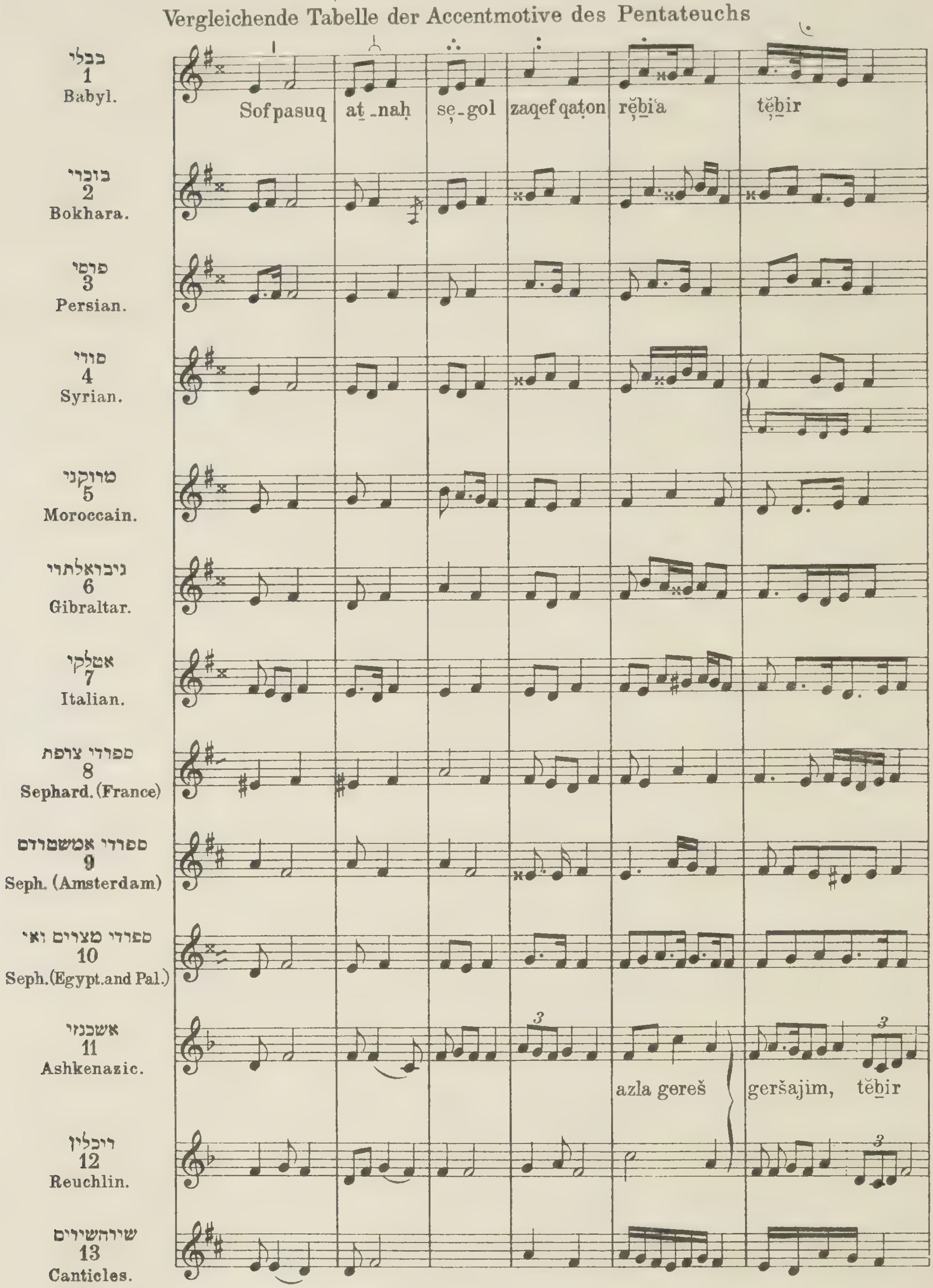
Kyrie eleison נוסח הסלם חשלישי חגרינגורי

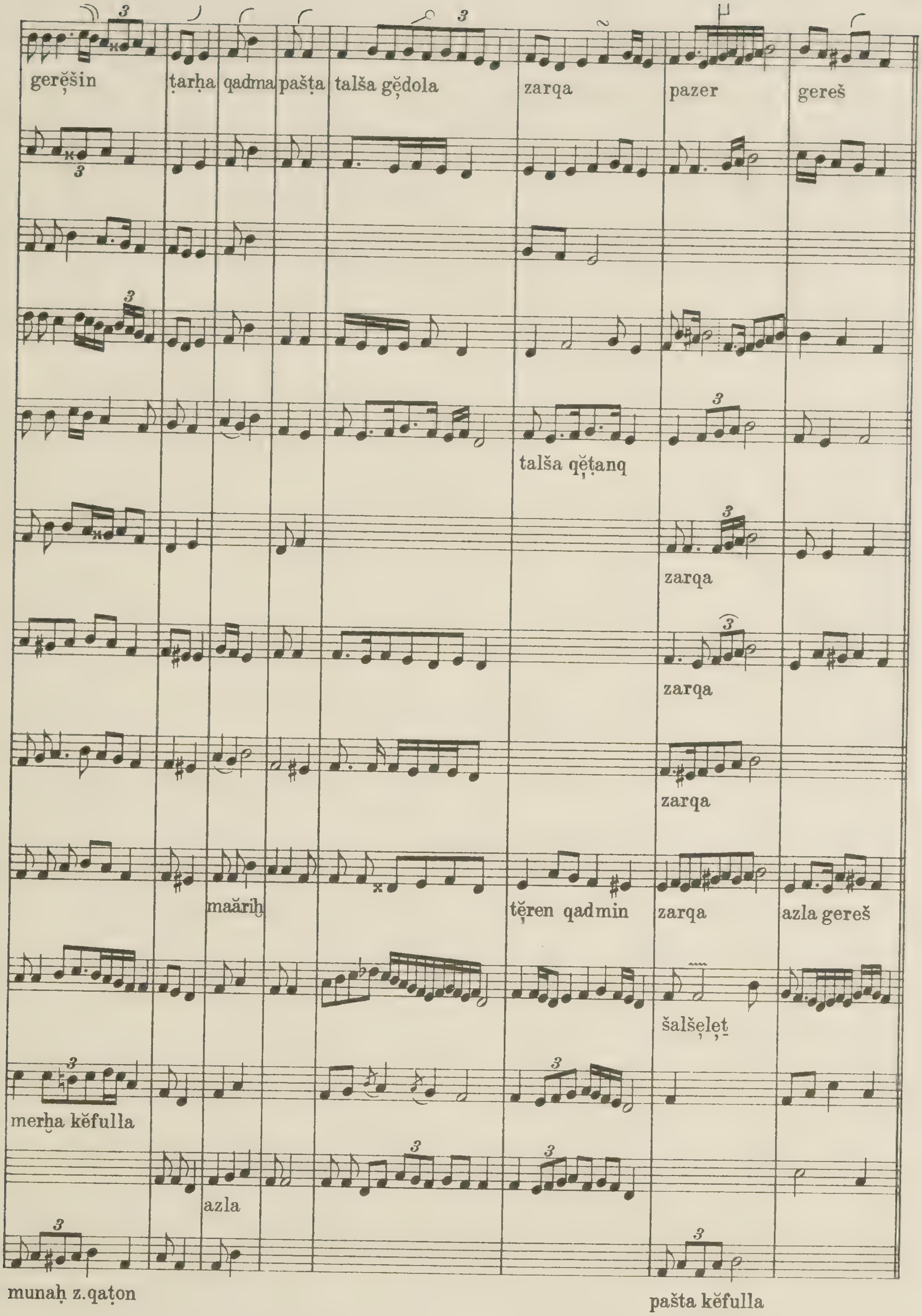


Comparative table of accents motifs in the intoning of the Pentateuch.

לוח המשוה נגינות התורה,המפסיקים

Vergleichende Tabelle der Accentmotive des Pentateuchs



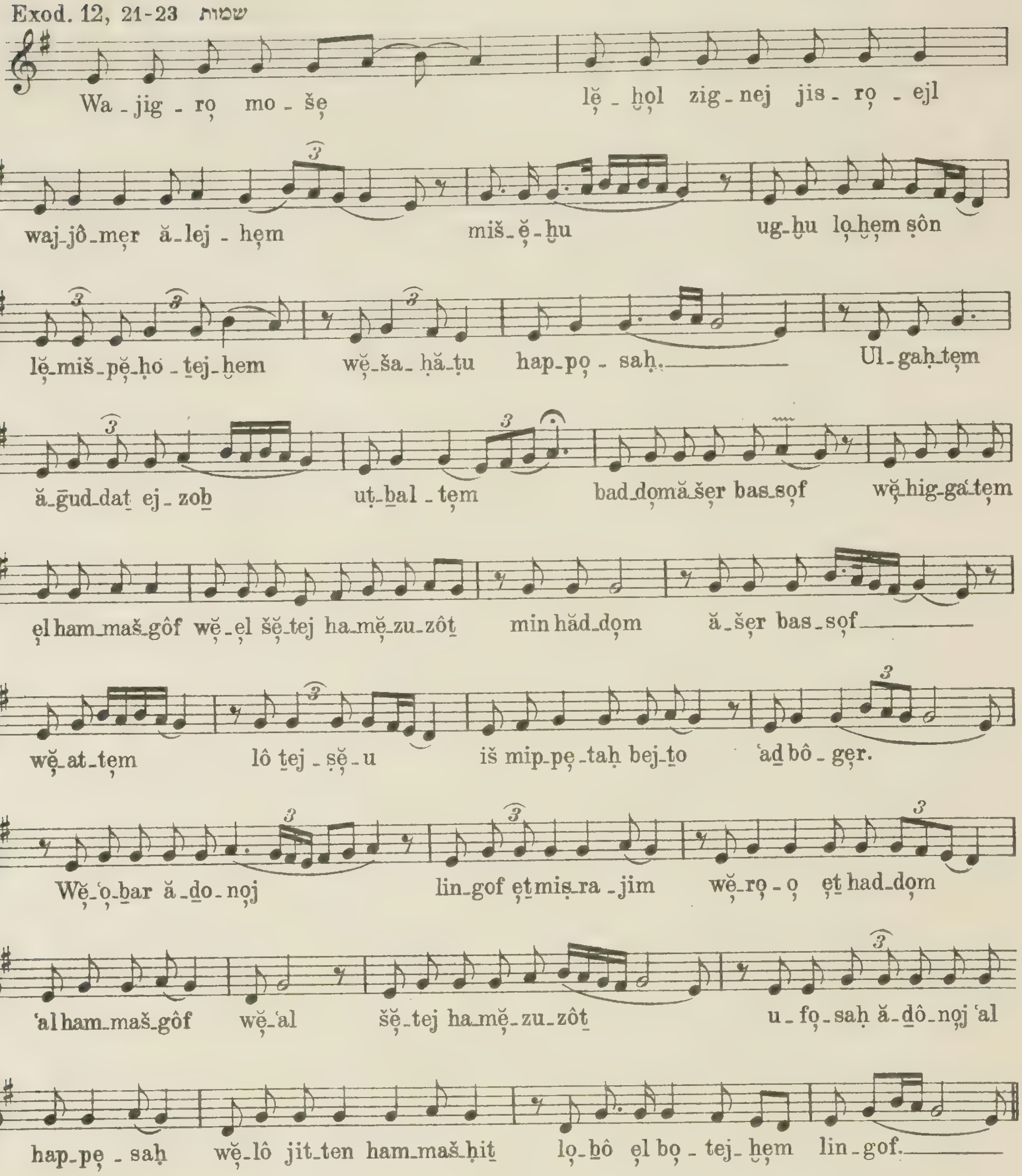

gerĕšin
ṭarḥa
qadma
pašṭa
talša gĕdola
zarqa
pazer
gereš
talša qĕṭanq
zarqa
zarqa
zarqa
maăriḫ
tĕren qadmin
zarqa
azla gereš
šalšeleṭ
merḫa kĕfulla
azla
munaḥ z.qaṭon
pašta kĕfulla

II Intonations of the Prophets, נגינות הנביאים

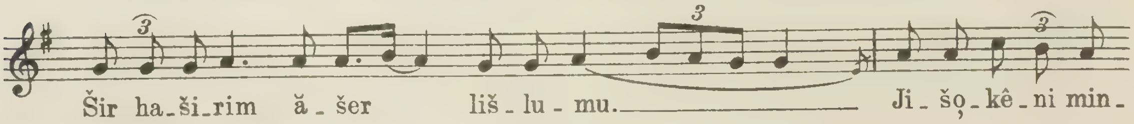
Intonationen der Propheten

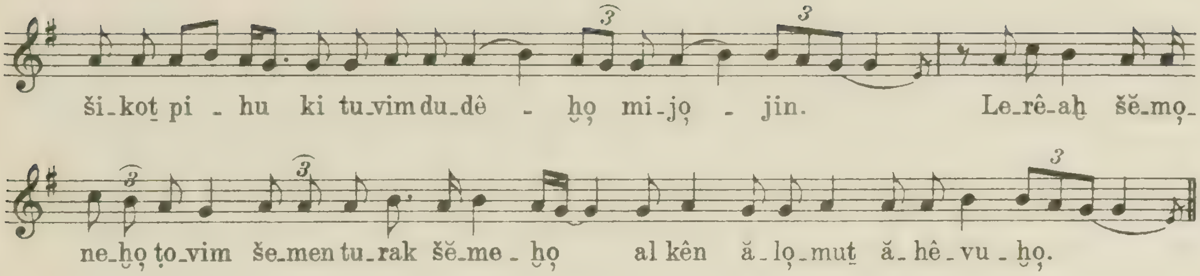
1. Jemenite (Pentateuch) (תורה) תימני Jemenitisch

Exod. 12, 21-23 שמות



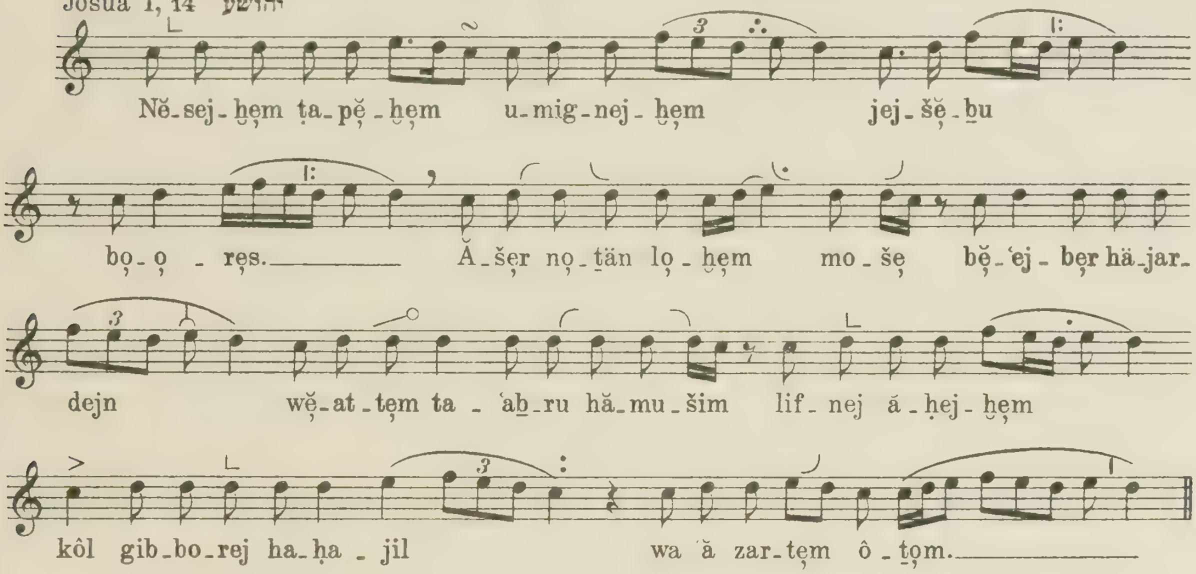
2. Persian, Song of Songs שירהשירים פרסי Persische Hoheliedweise





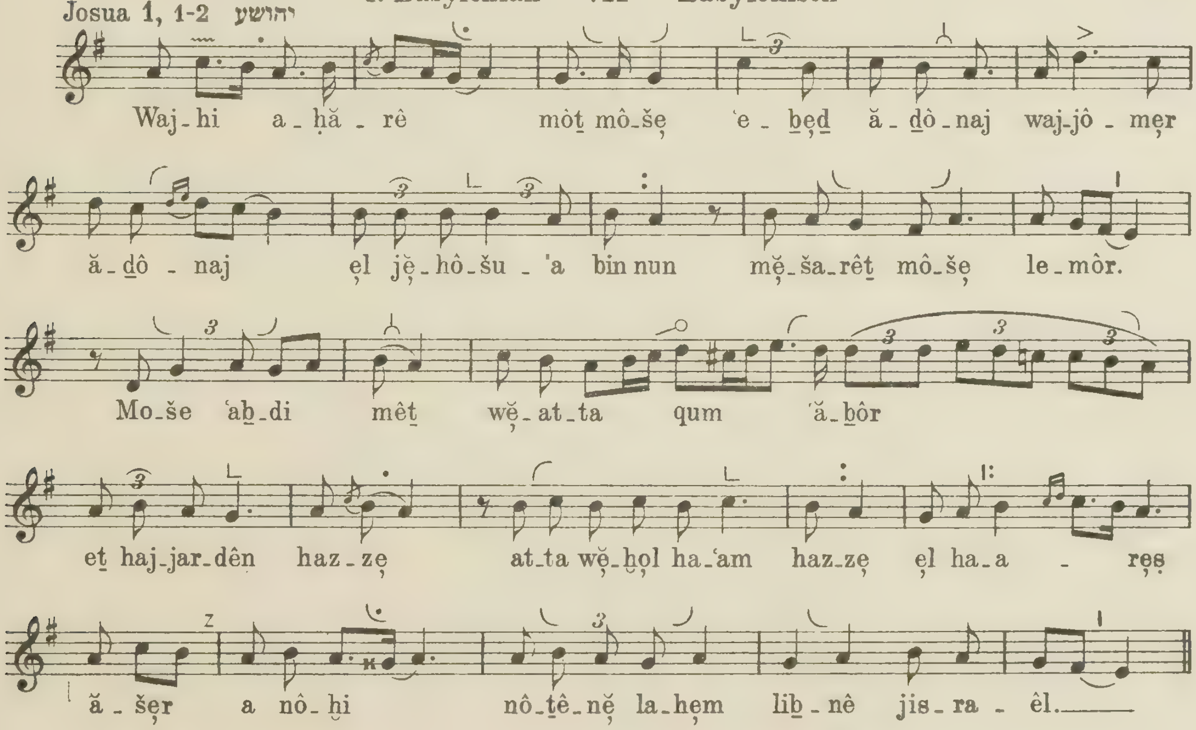
3. Jemenite (Prophets) נביאים תימני Jemenitisch (Propheten)

Josua 1, 14 יהושע



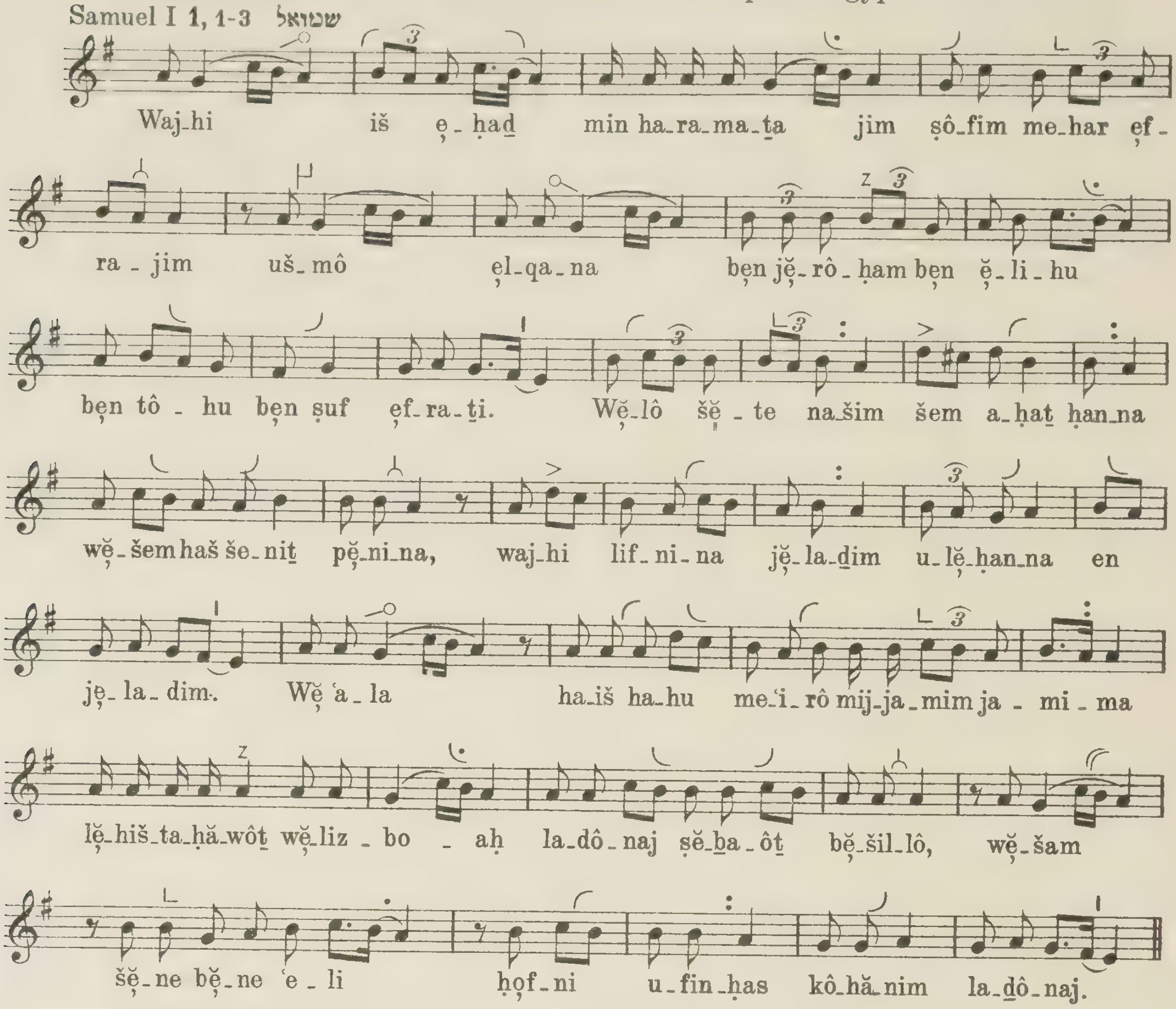
4. Babylonian בבלי Babylonisch

Josua 1, 1-2 יהושע

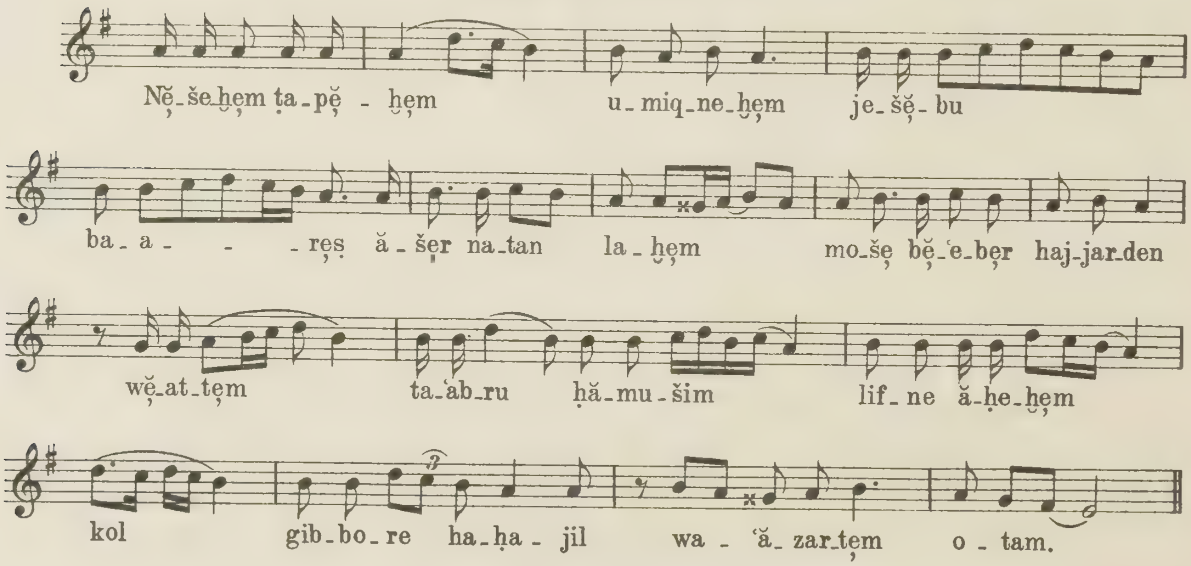


5. Sephardic (Egypt and Palestine) ספרדי מצרימוא״י Sephard. (Egypten u. Palästina)

Samuel I 1, 1-3 שמואל

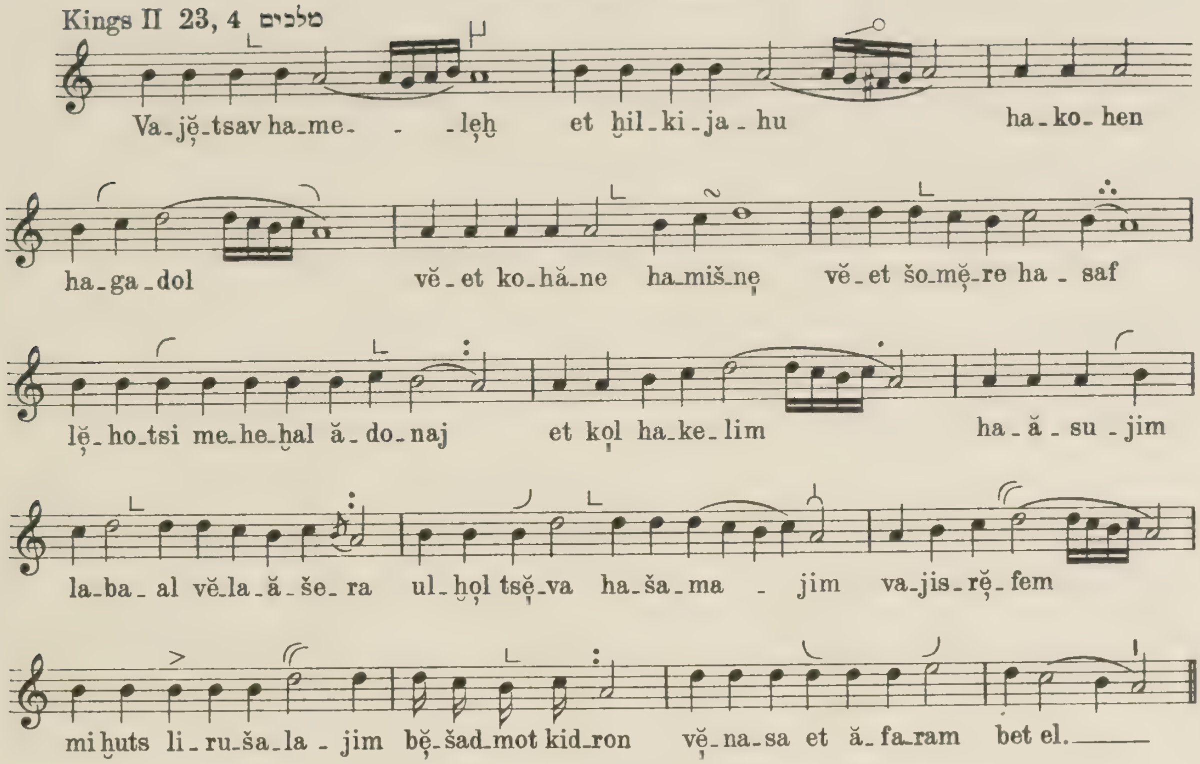


6. Syrian סורי Syrisch



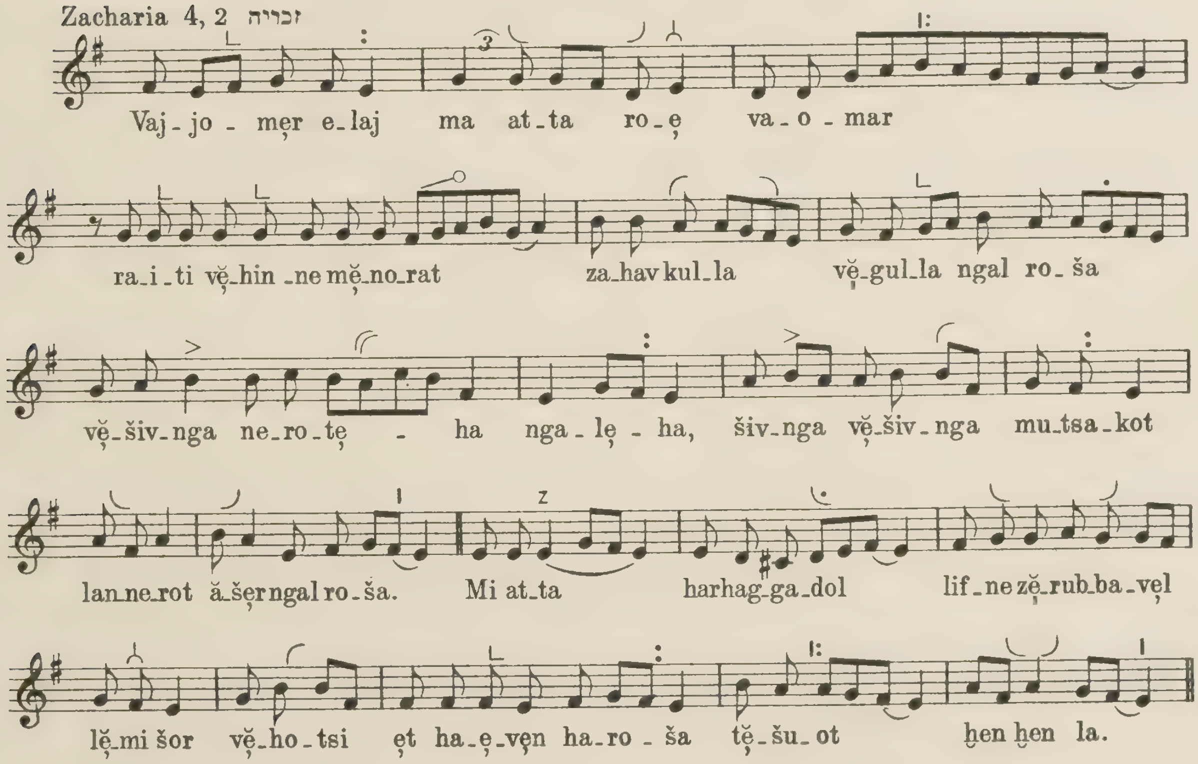
7. Carpentraz קרפנטרץ

Kings II 23, 4 מלכים



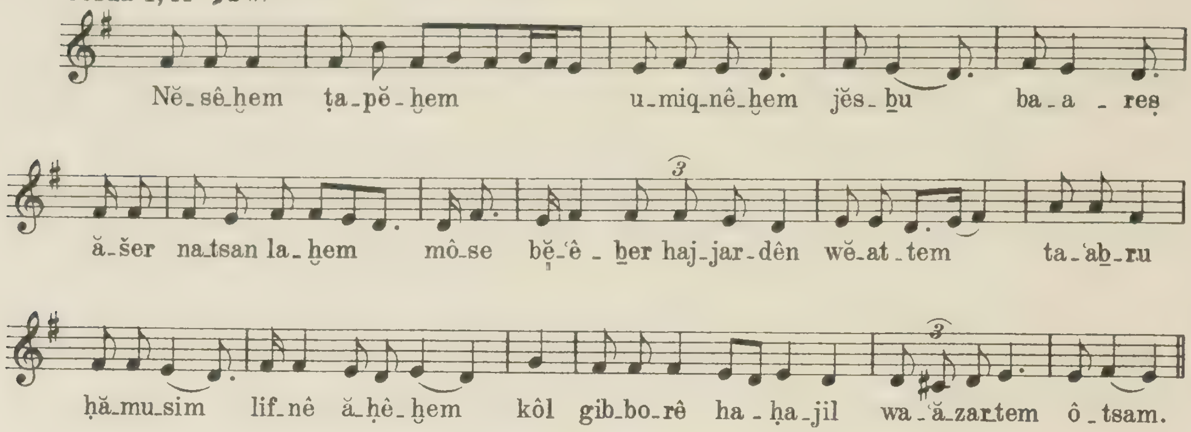
8. Sephardic (London-Amsterdam) ספרדי לונדון אמשטרדם

Zacharia 4, 2 זכריה

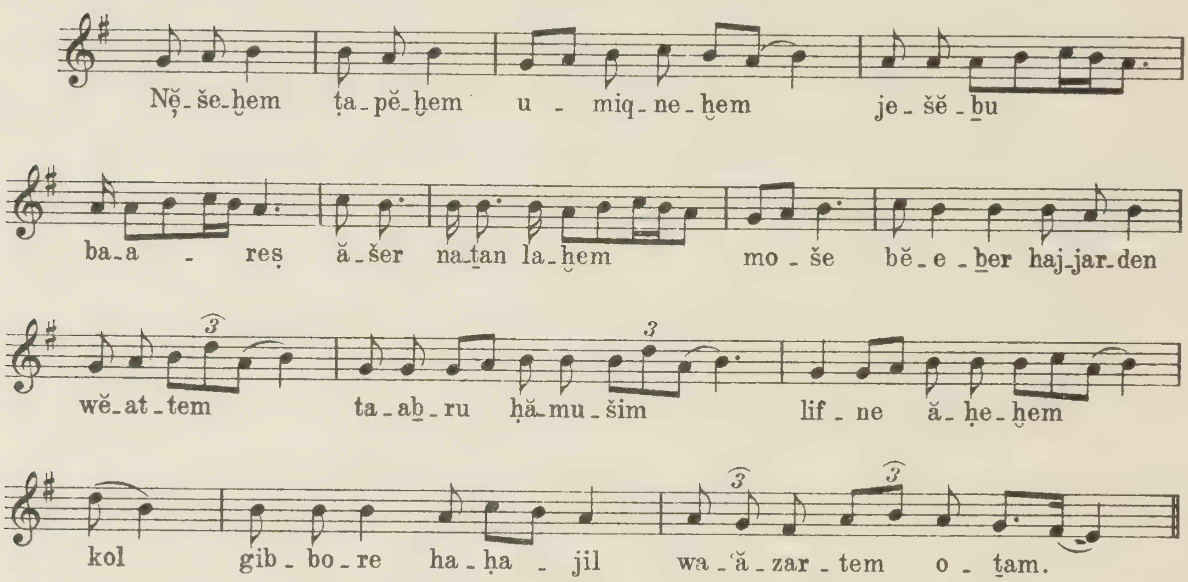


9. Moroccain מרוקני Marokkanisch

Josua 1, 14 יהושע

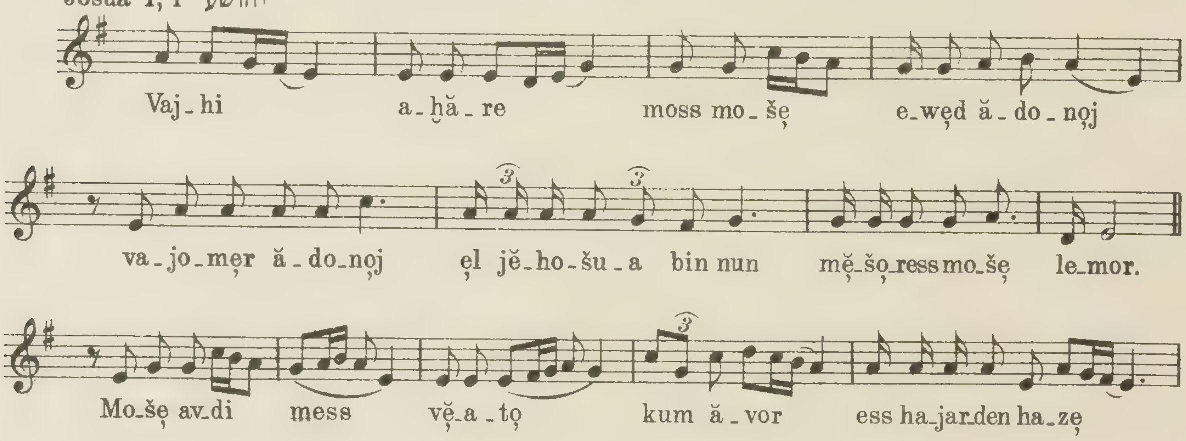


10. Gibraltarian גיבראלטר Giberaltarisch



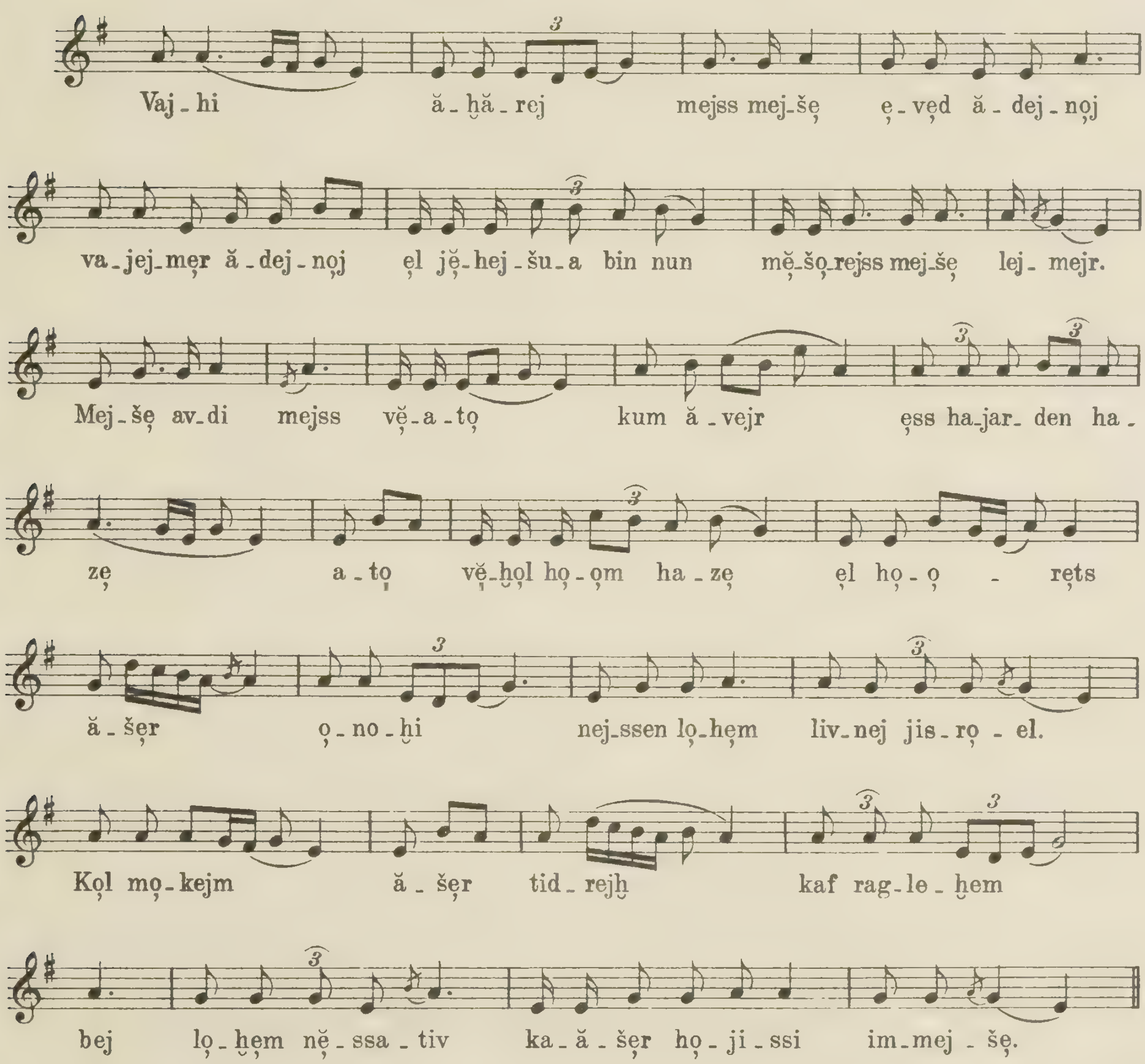
11. Ashkenazic אשכנזי Aschkenasisch

Josua 1, 1 יהושע





12. Lithuanian ליטאי Lithauisch

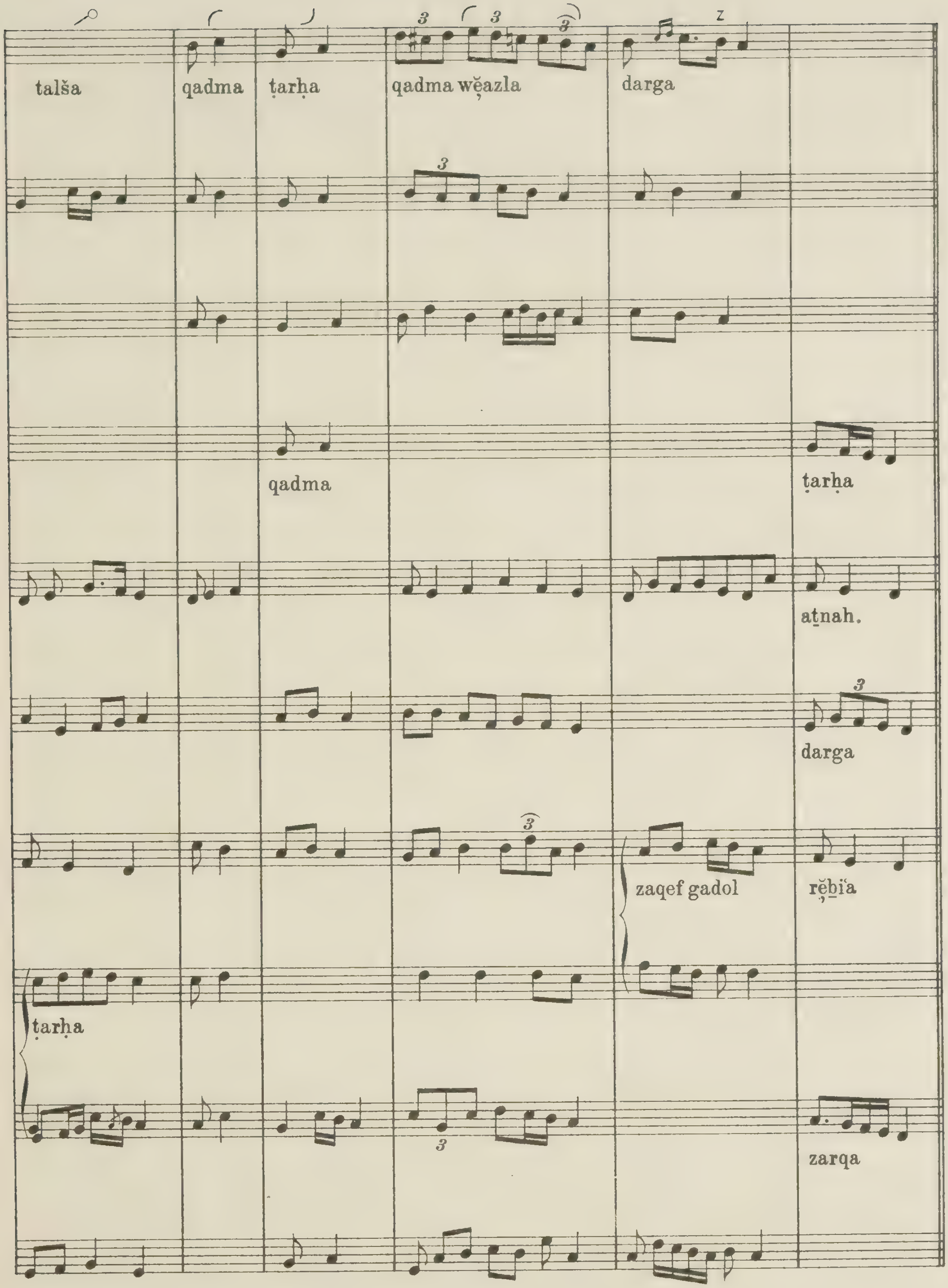


Comparative table of accents motifs in the intoning of the Prophets.

לוח המשוהנגינות הנביאים

Vergleichende Tabelle der Accentmotive der Propheten

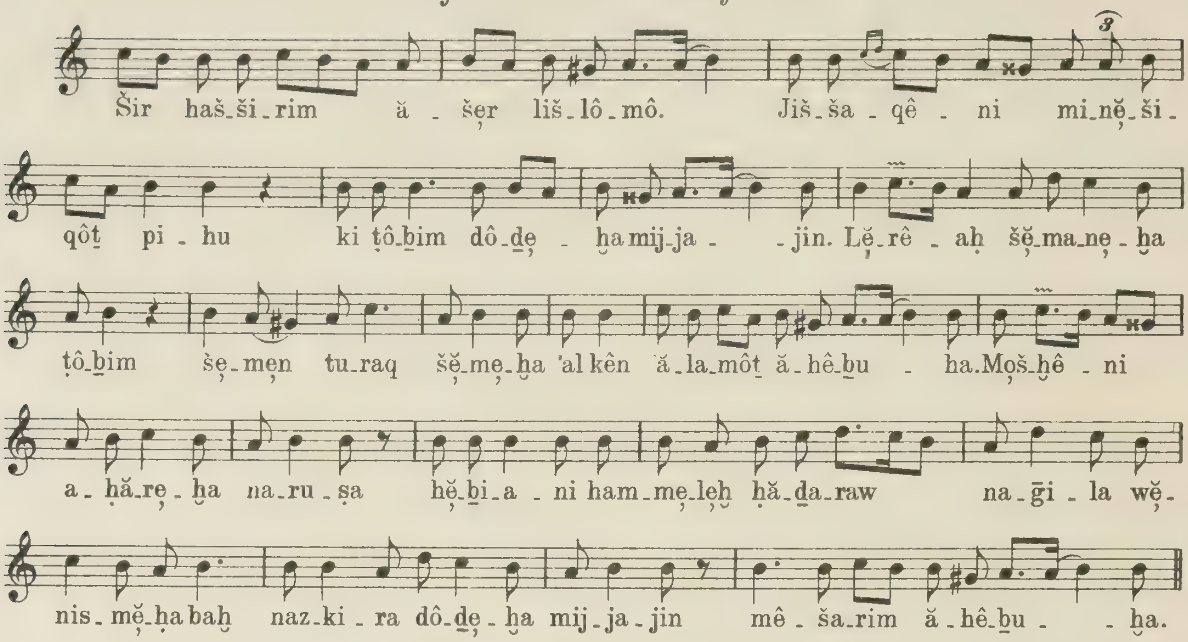



talša
qadma
ṭarḥa
qadma wĕạzla
darga
qadma
ṭarḥa
atnah.
darga
zaqef gadol
rĕḇi'a
ṭarḥa
zarqa

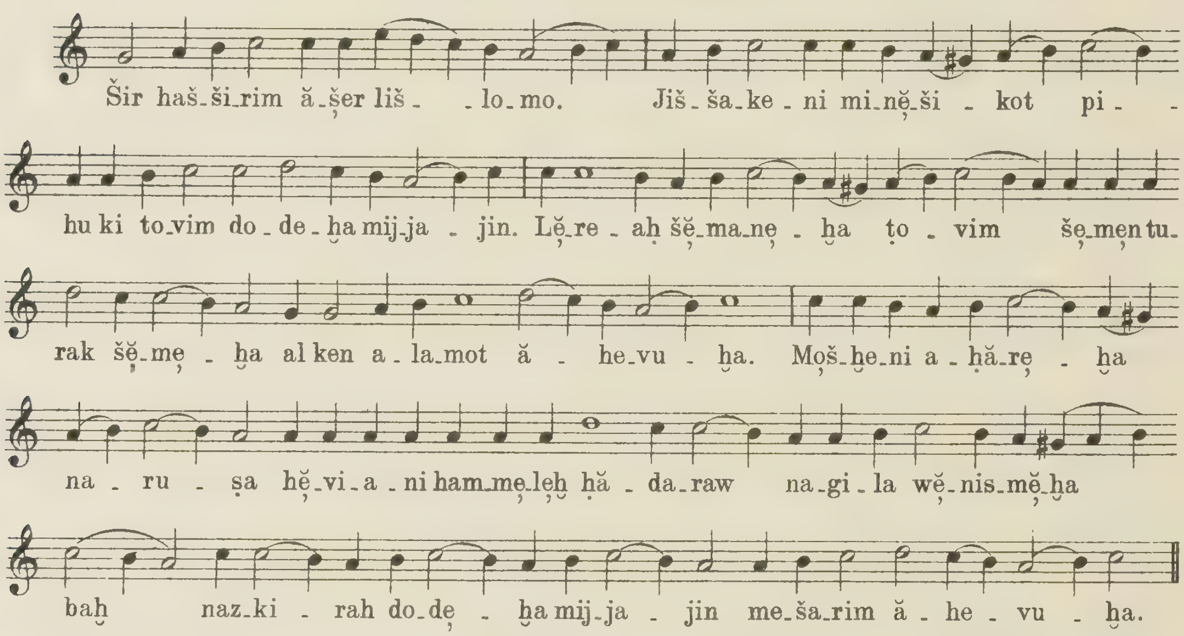
III Song of Songs, שיר השירים

Hoheliedweisen

1. Babylonian בבלי Babylonisch



2. Carpentraz קרפנטרץ

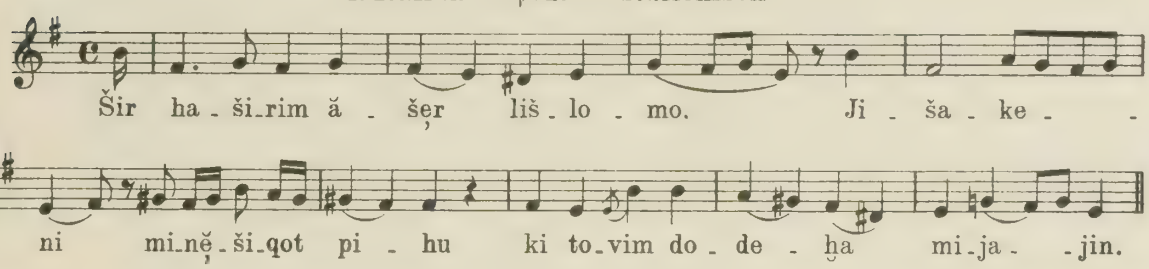


3. Sephardic (Egypt and Palestine) ספרדי מצריםוא״י Sephard. (Egypten u. Palästina)

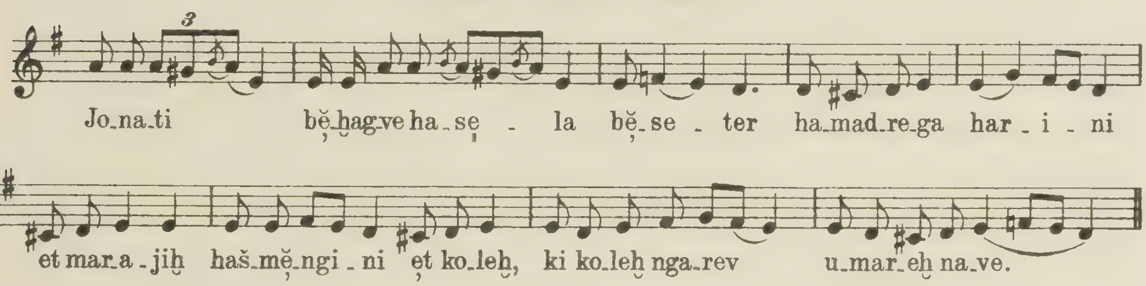




4. Italian אטלקי Italienisch



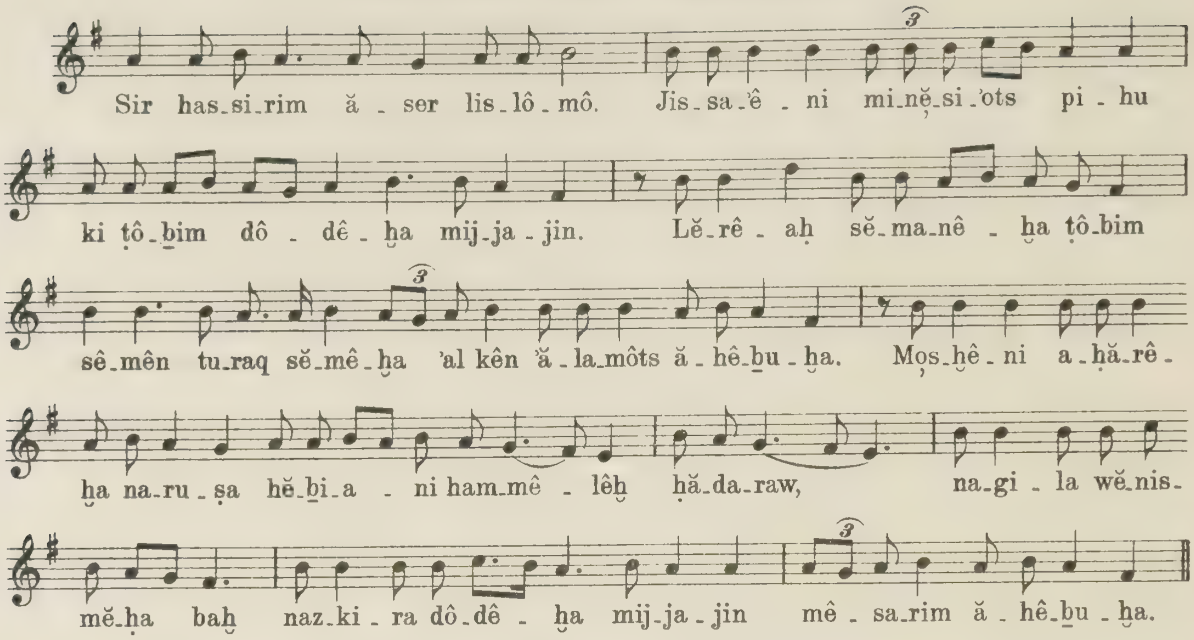
5. Amsterdam אמשטרדם



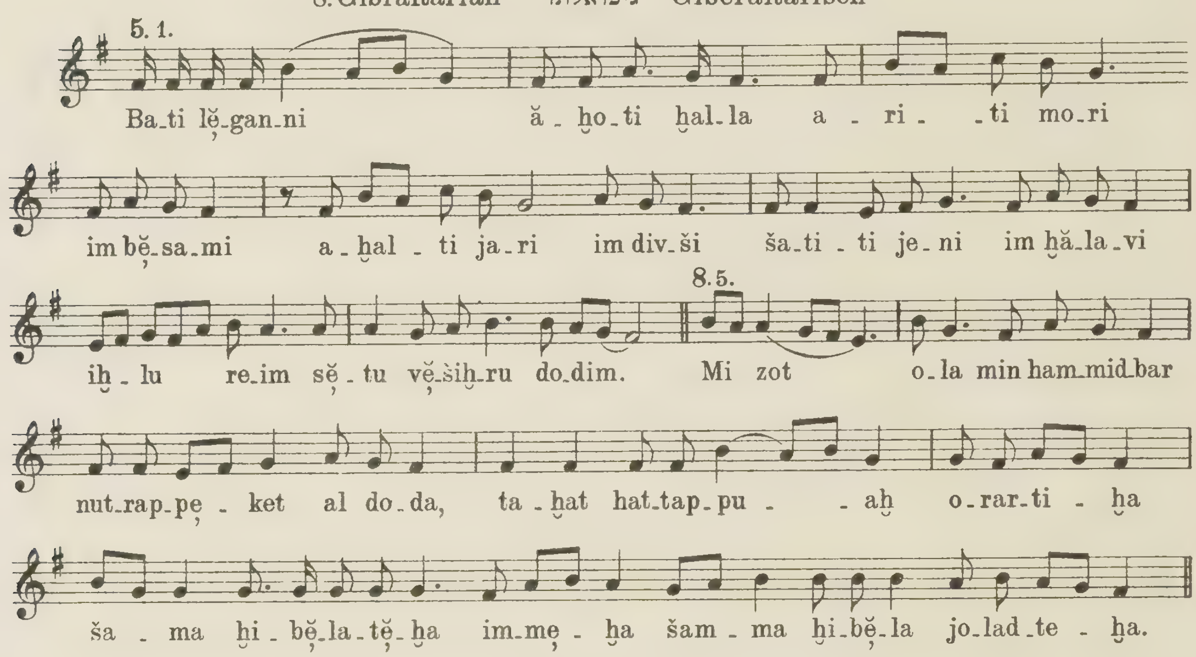
6. Syrian סורי Syrisch



7. Moroccan מרוקני Marokkanisch



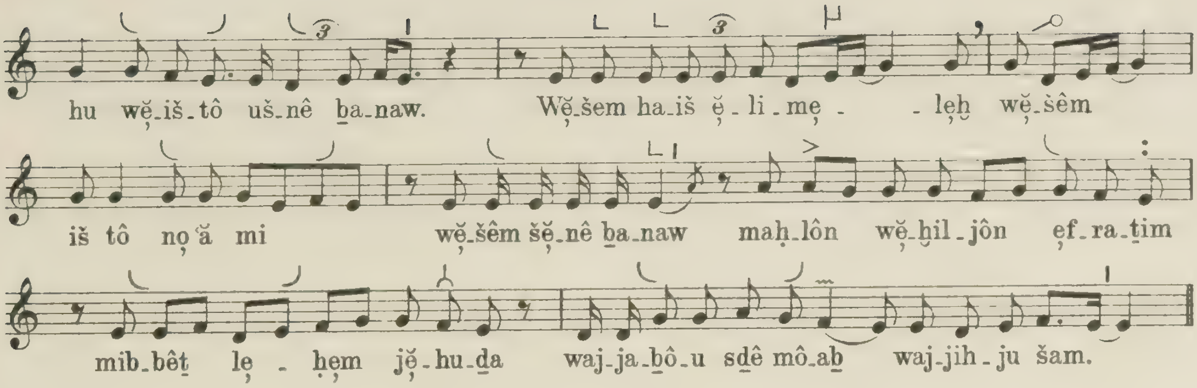
8. Gibraltarian גיבראלתר Giberaltarisch



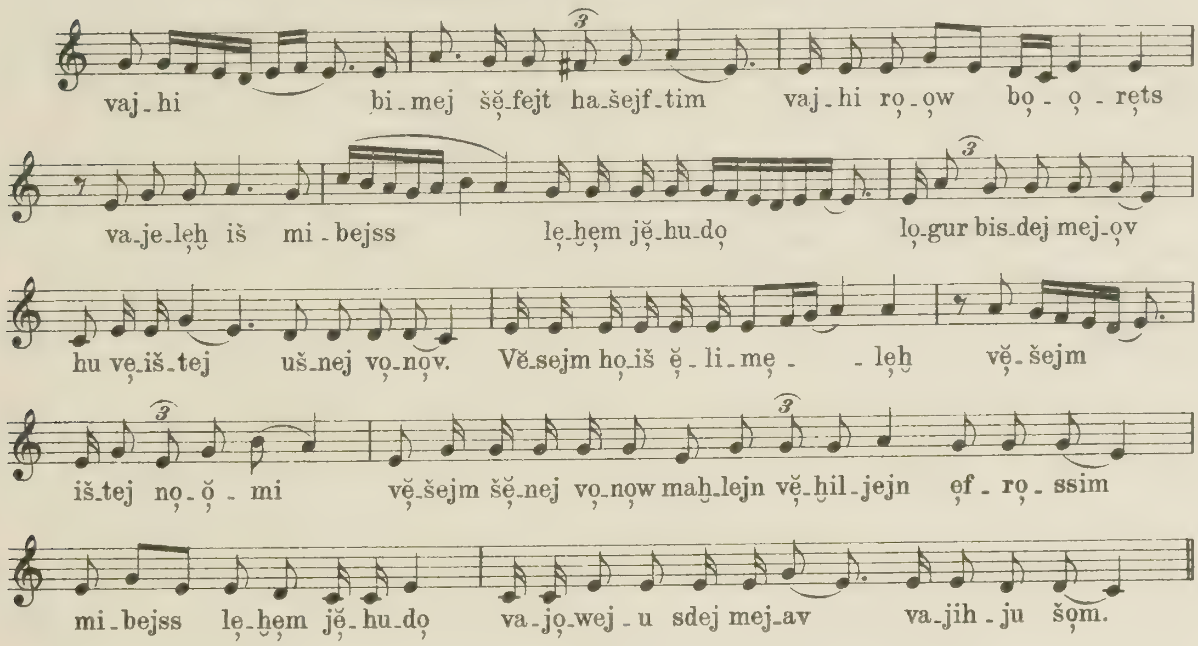
IV Ruth רות

1. Babylonian בבלי Babylonisch

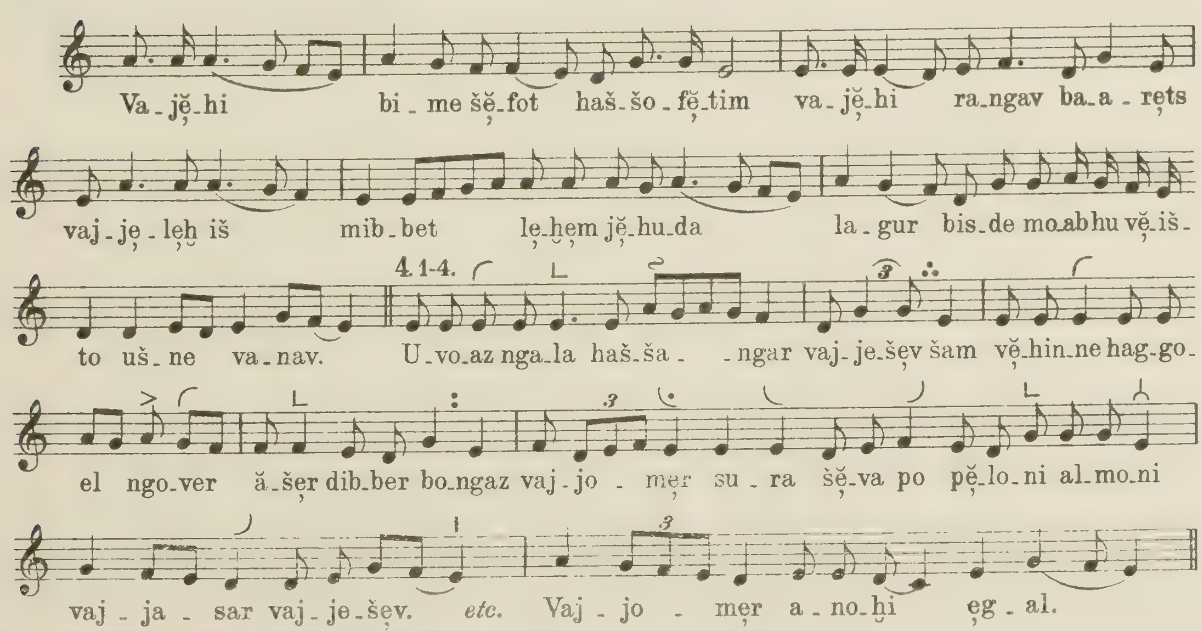




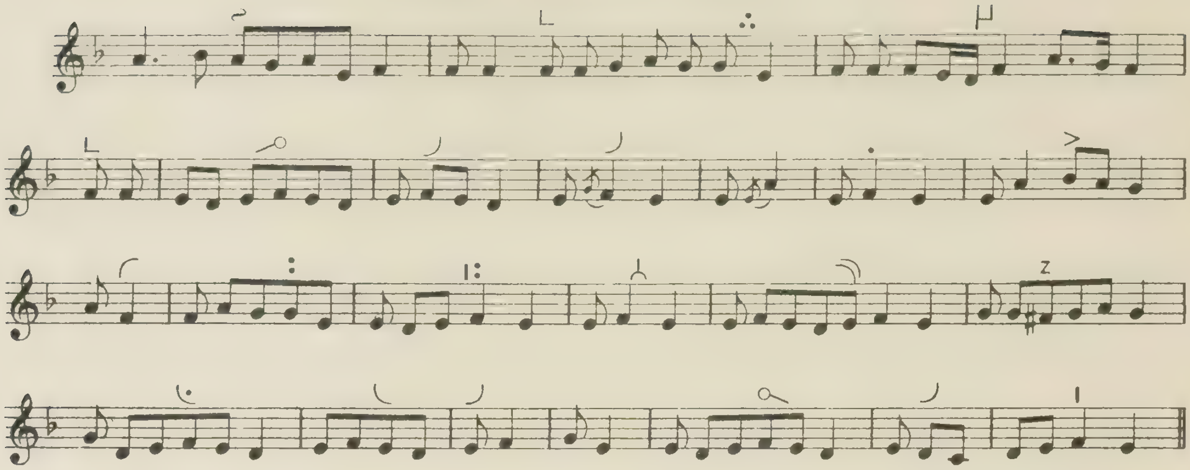
2. Lithuanian ליטאי Lithauisch



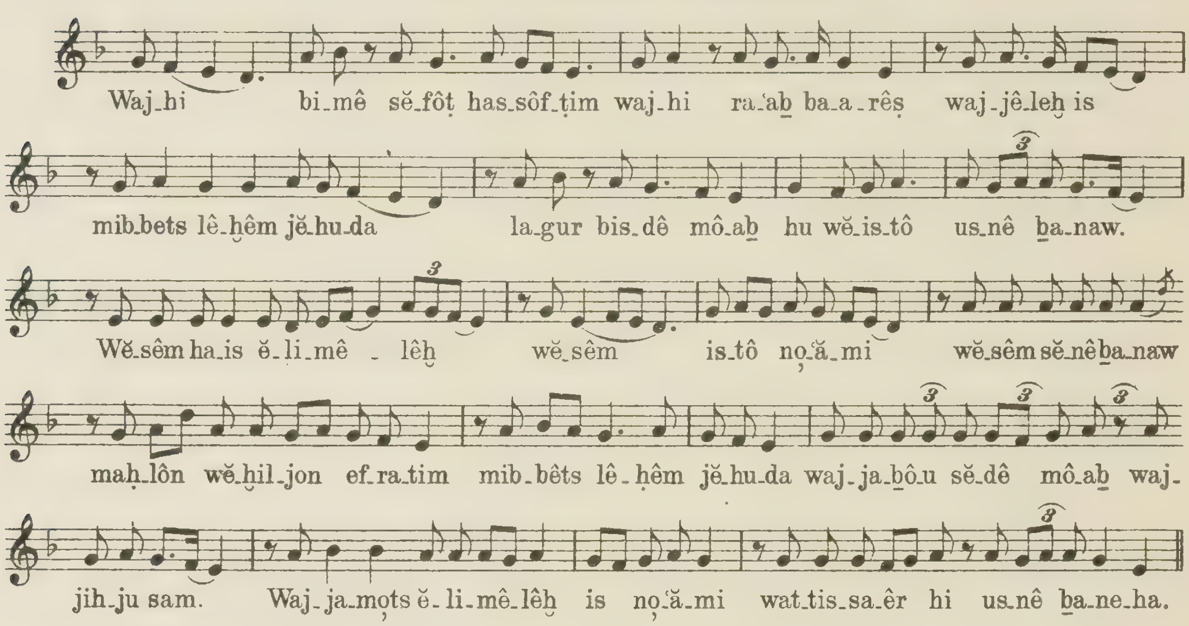
3. Sephardic (London) ספרדי לונדון



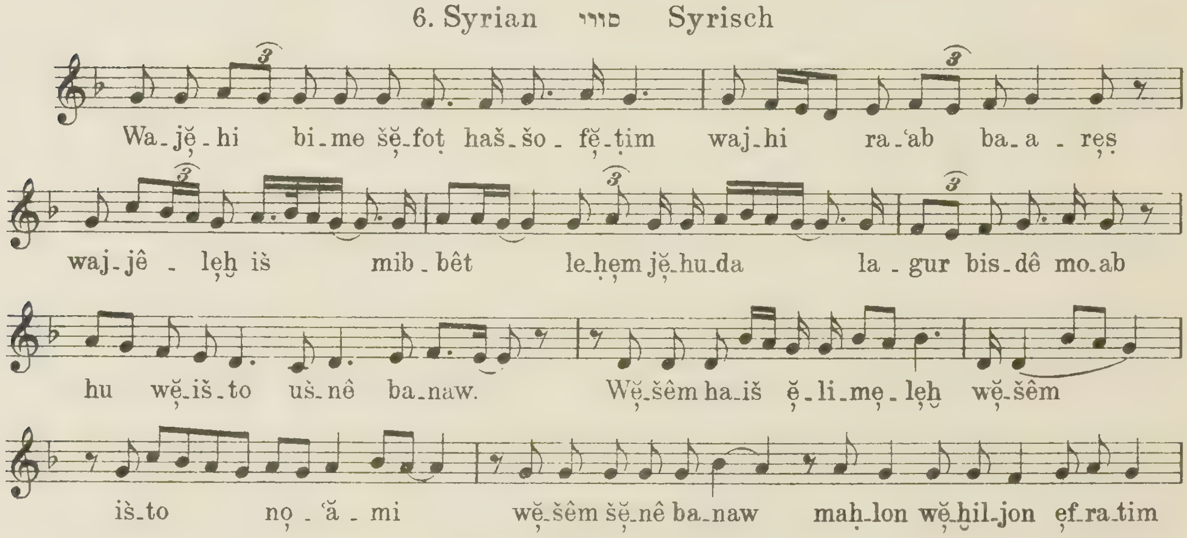
4. Italian אטלקי Italienisch

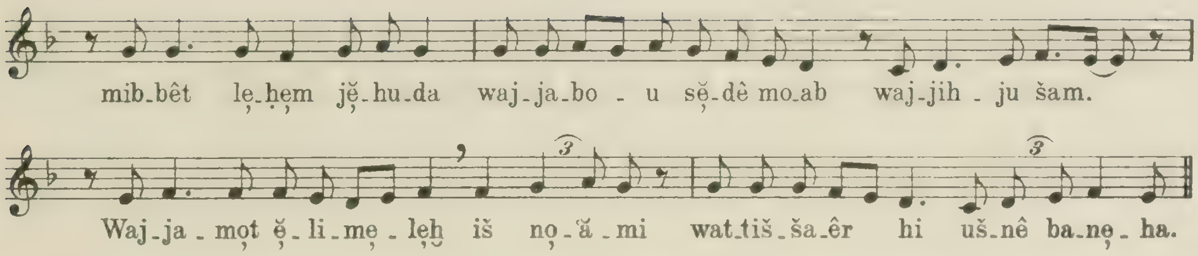


5. Moroccain מרוקני Marokkanisch

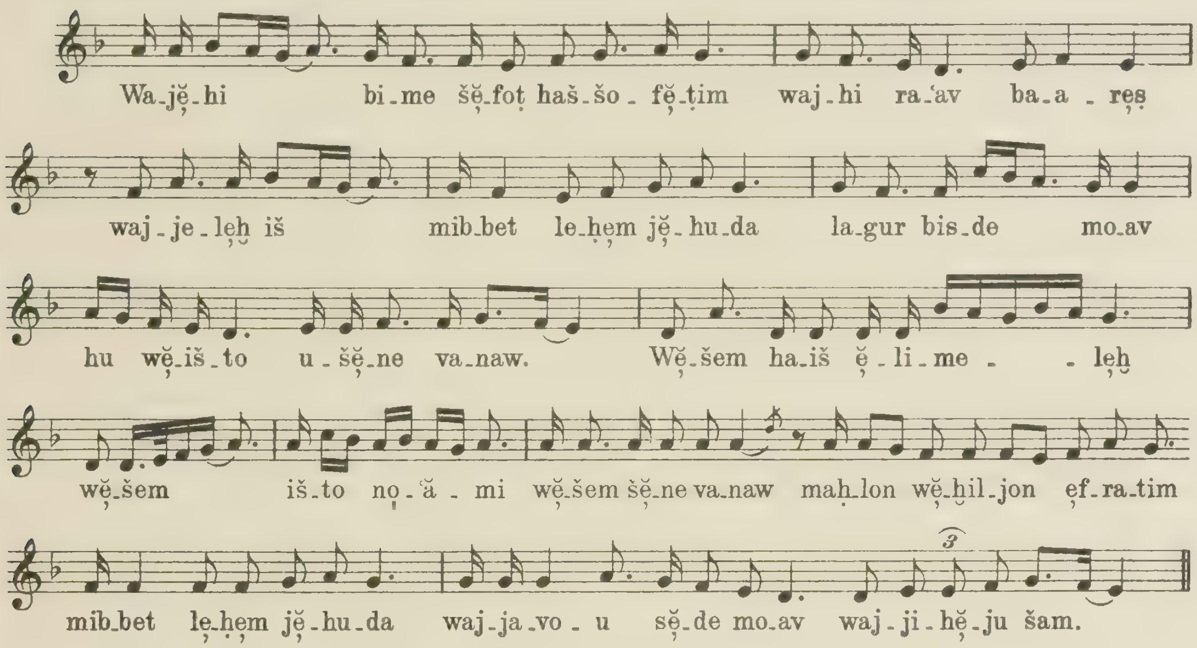


6. Syrian סורי Syrisch



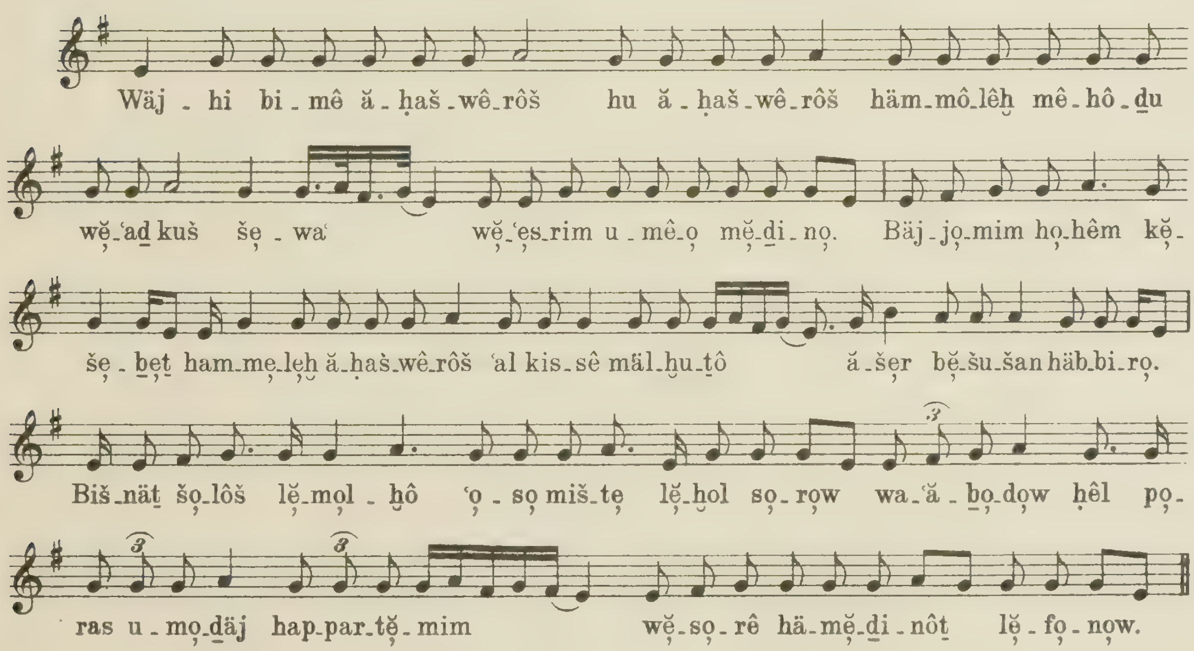


7. Sephardic (Egypt and Palestine) ספרדי מצריםוא"י Sephard. (Egypten u. Palästina)

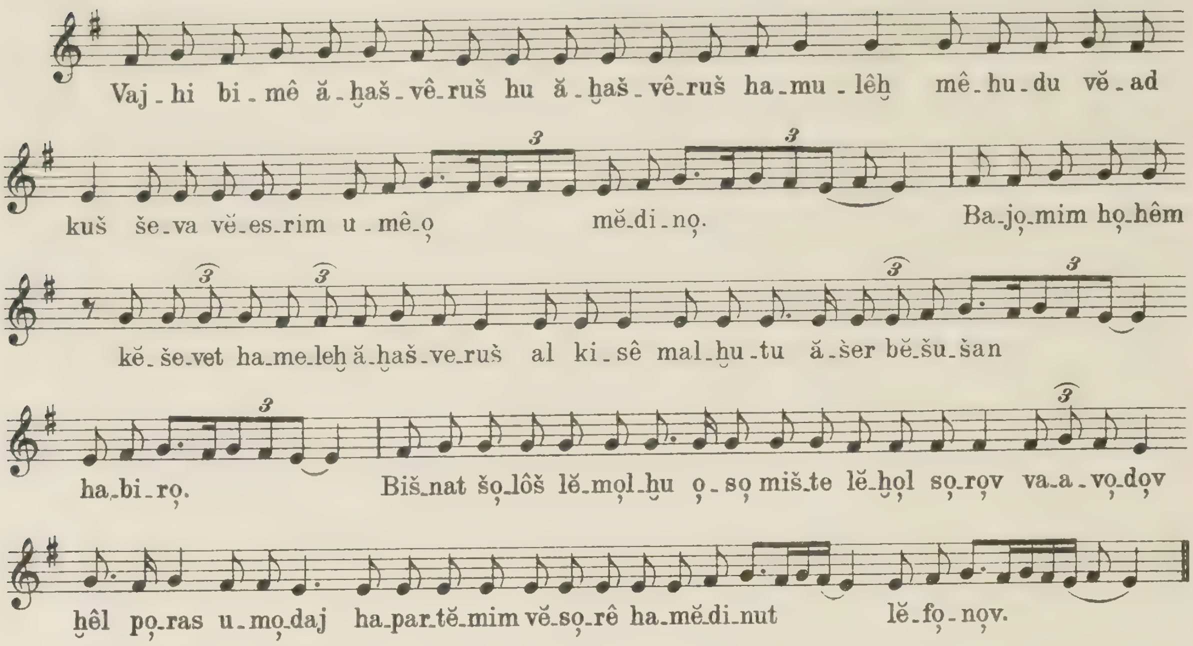


V Esther, אסתר

1. Jemenite תימני Jemenitisch

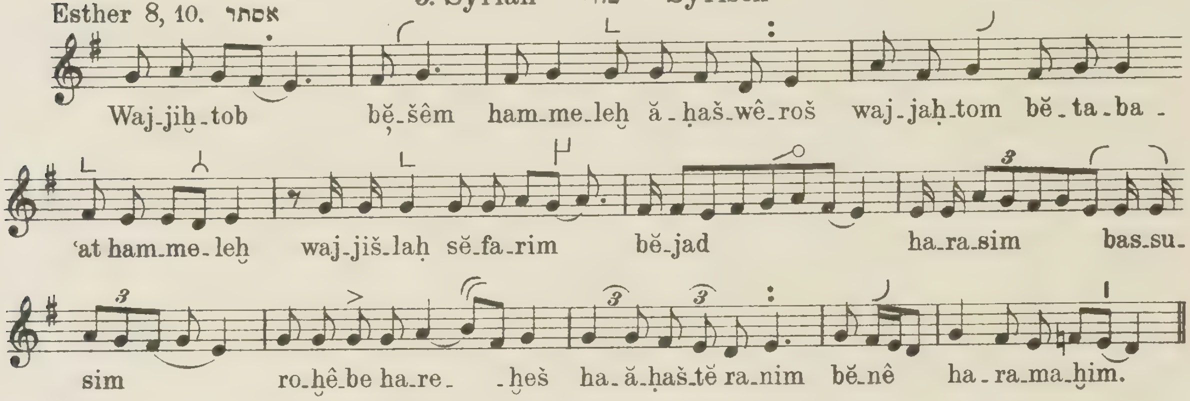


2. Persian פרסי Persisch



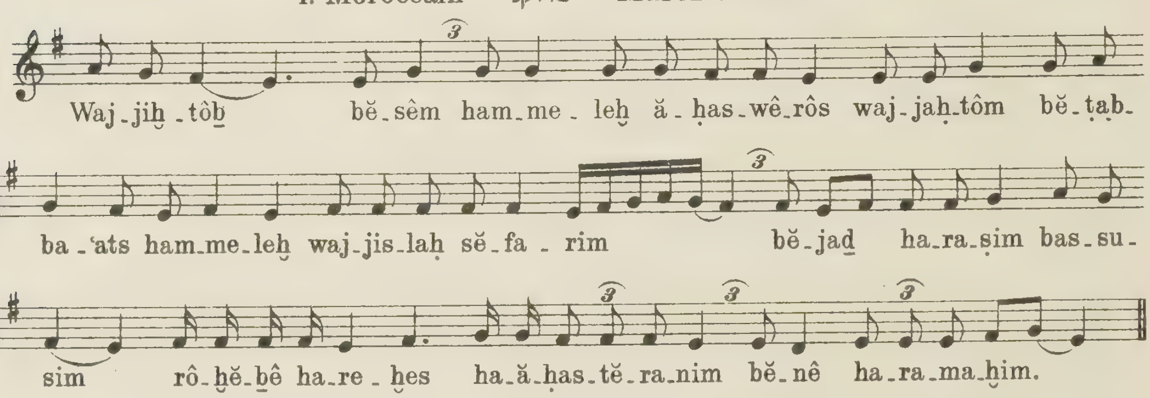
3. Syrian סורי Syrisch

Esther 8, 10. אסתר

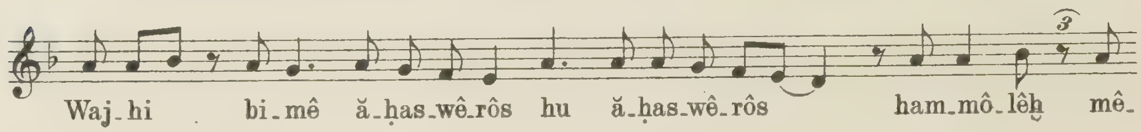


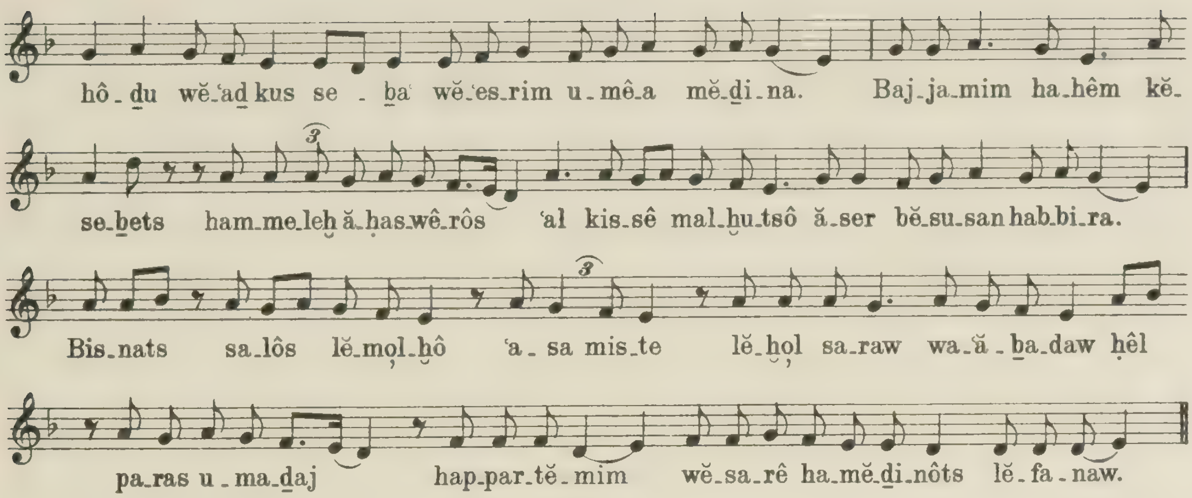
4. Moroccain מרוקני Marokkanisch

a.

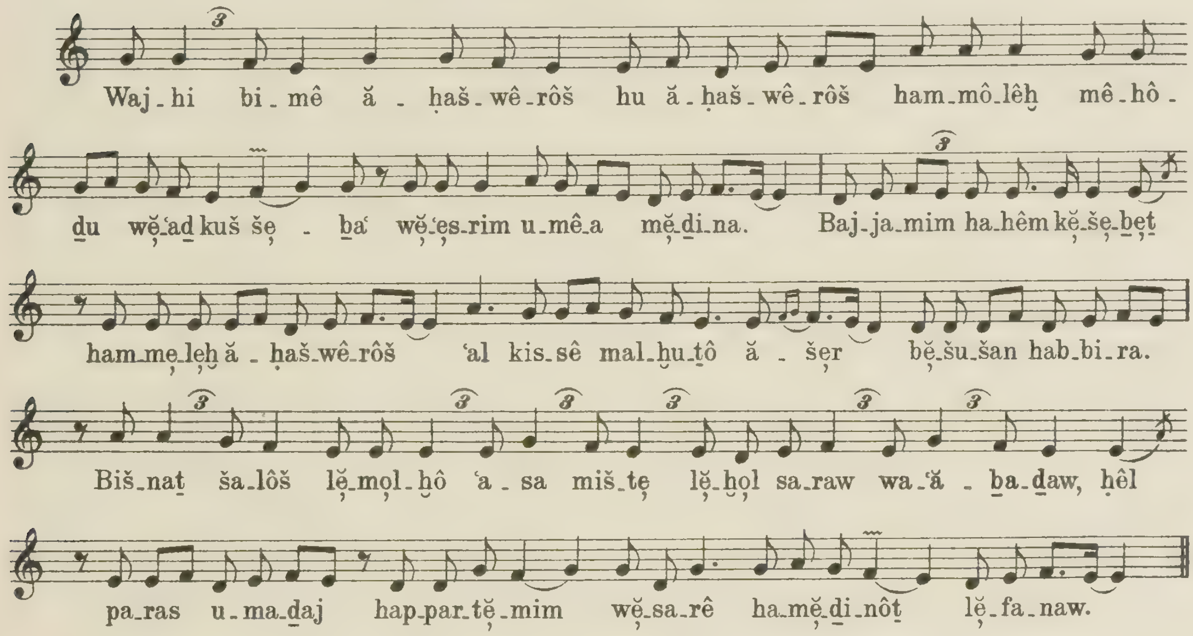


b.

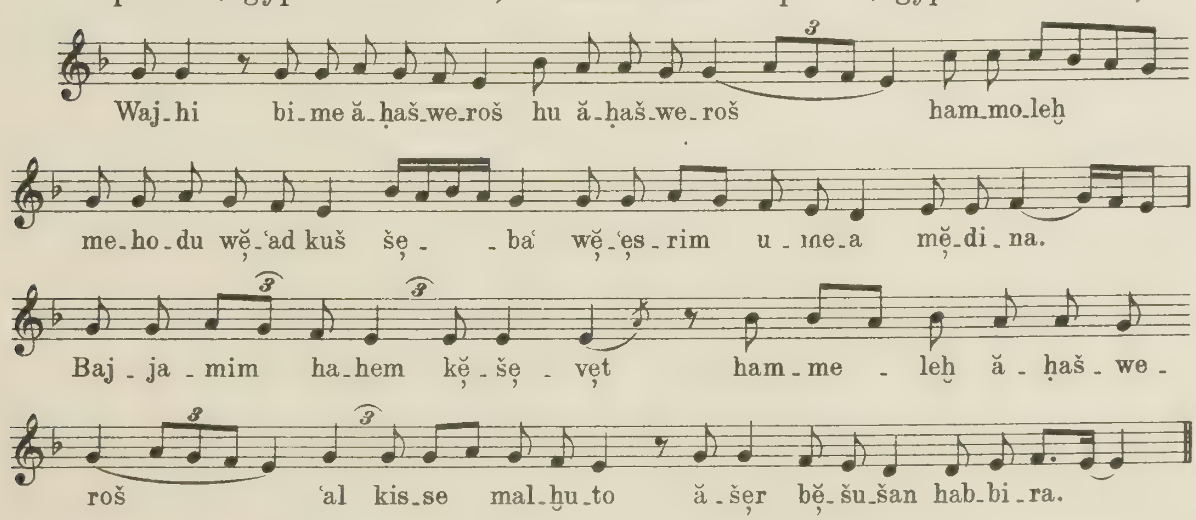




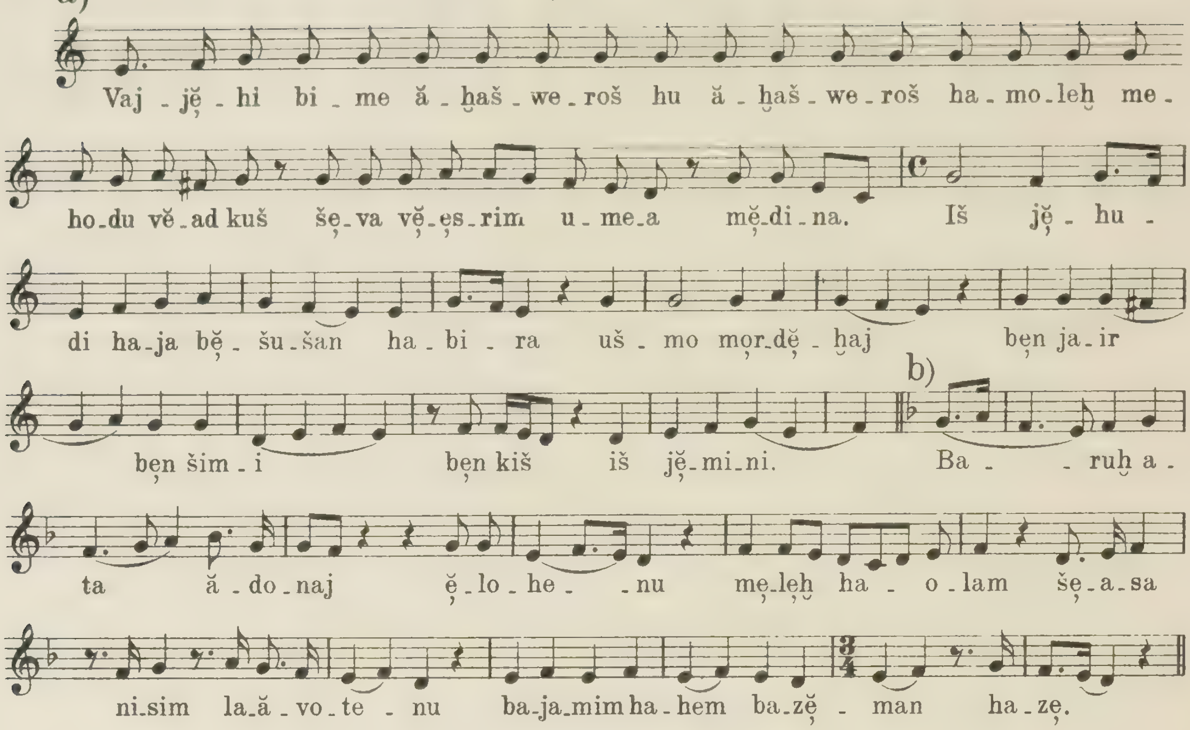
5. Babylonian בבלי Babylonisch



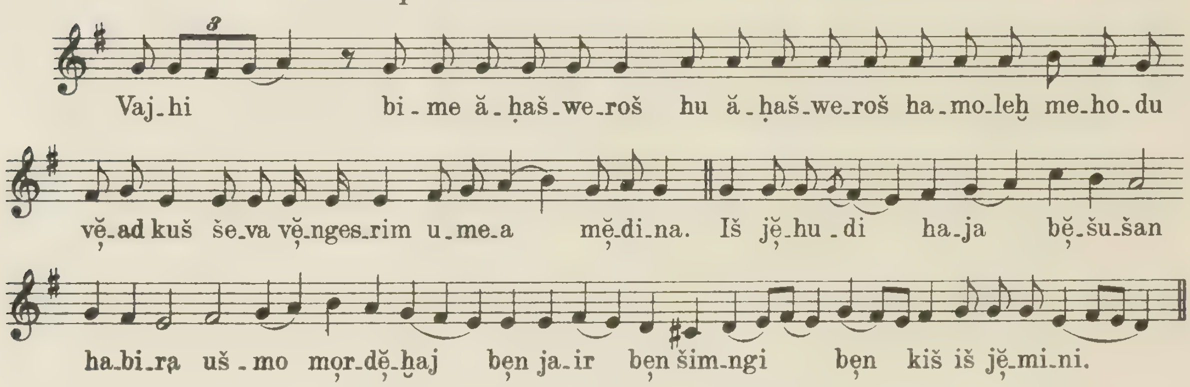
6. Sephardic (Egypt and Palestine) ספרדי מצרים וא״י Sephard. (Egypten u. Palästina)



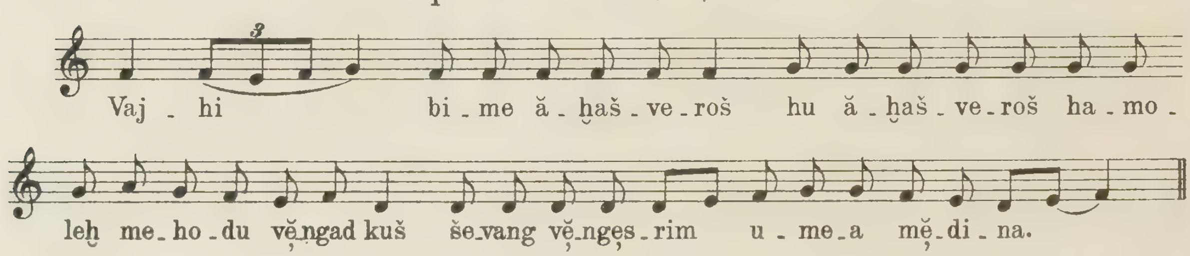
7. Italian אטלקי Italienisch



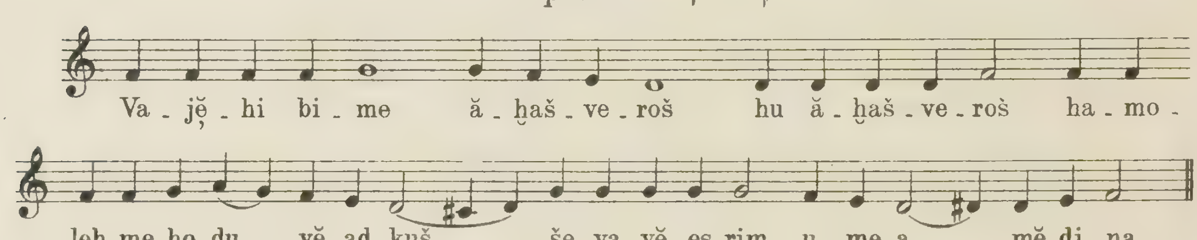
8. Sephardic (Amsterdam) ספרדי אמשטרדם



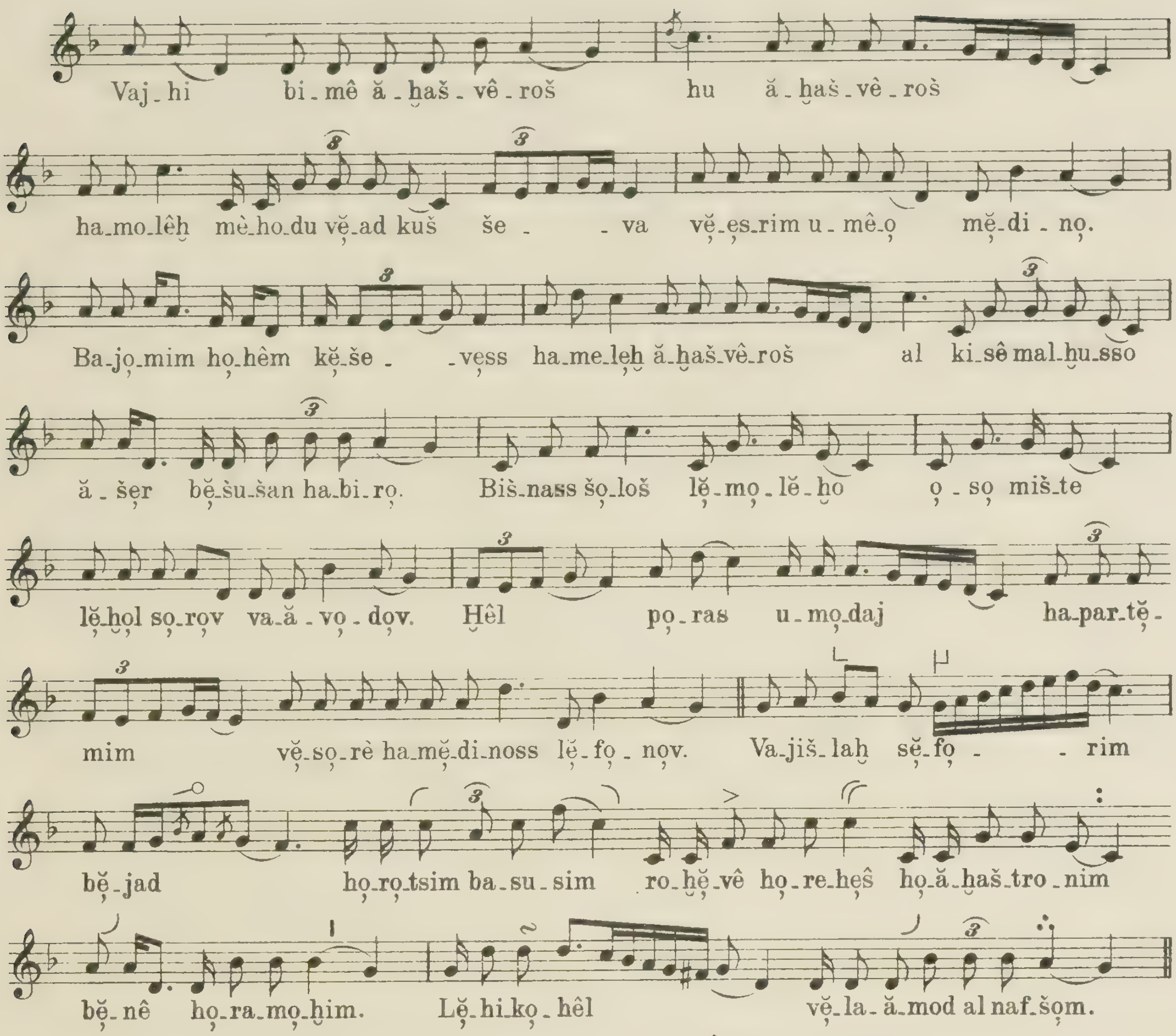
9. Sephardic (London) ספרדי לונדון



10. Carpentraz קרפנטרץ



11. Ashkenazic אשכנזי Aschkenasisch

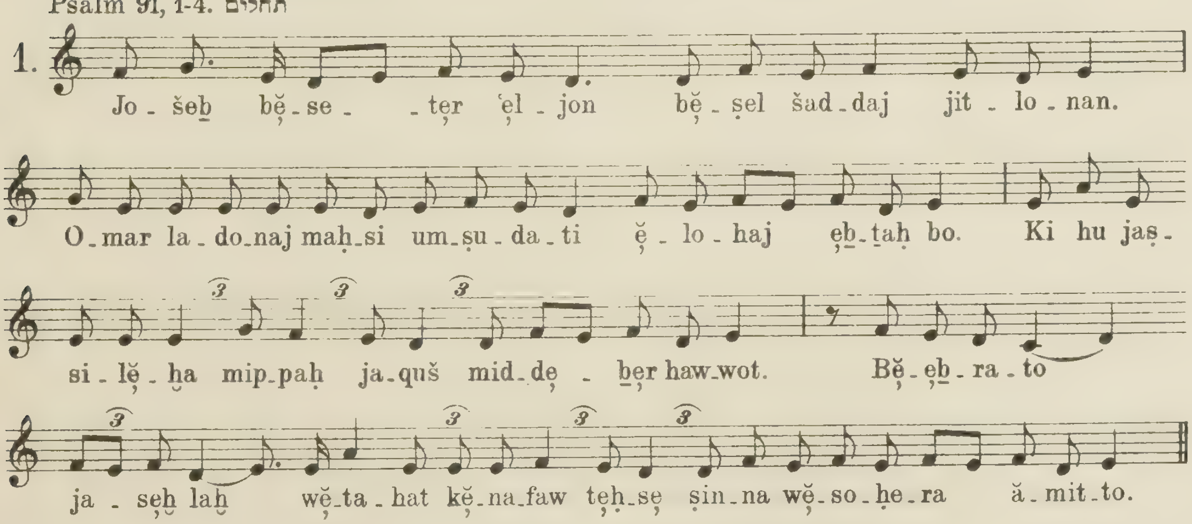


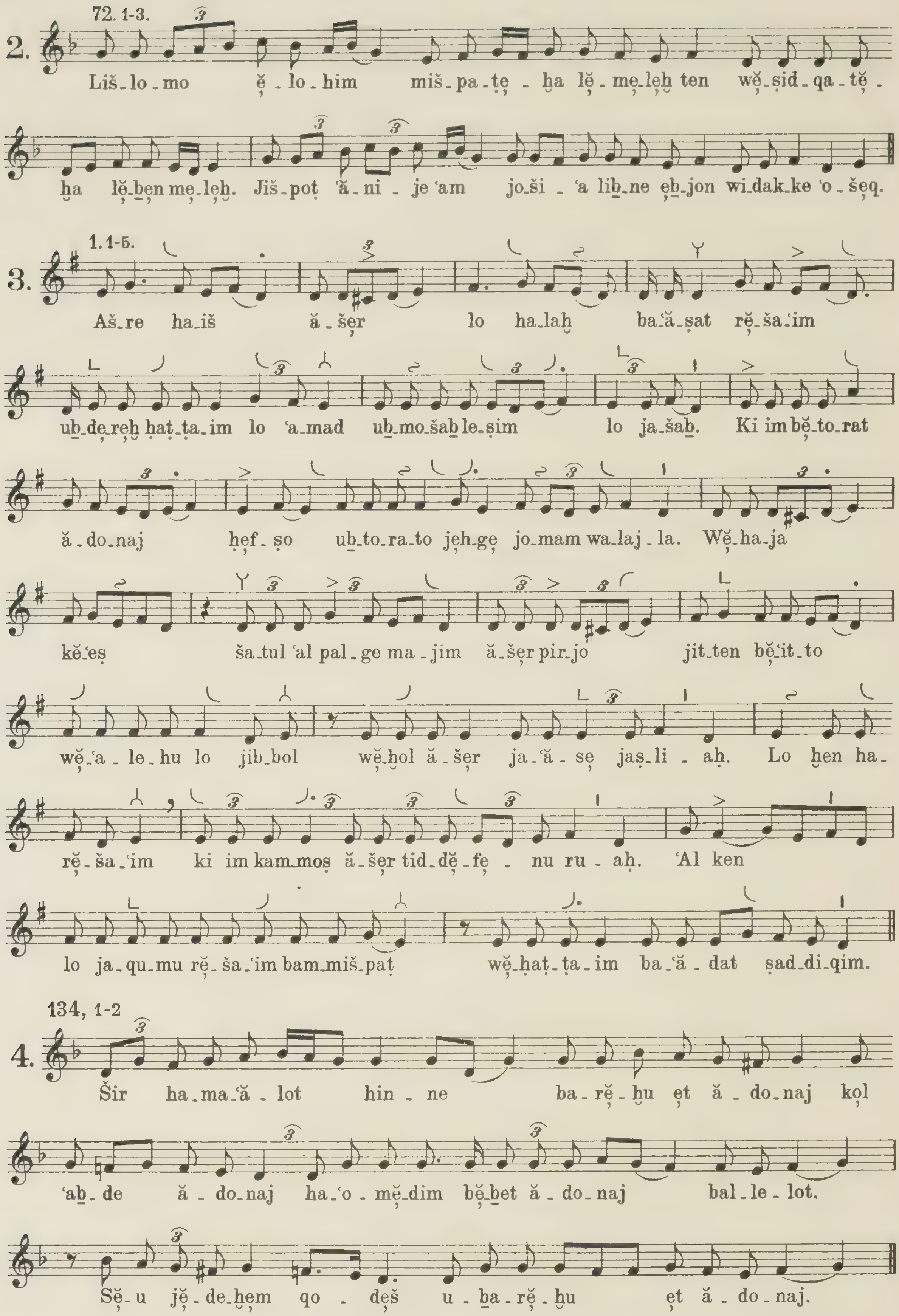
VI Psalm-Recitations, נוסחאות תהלים

Psalm-Rezitationen

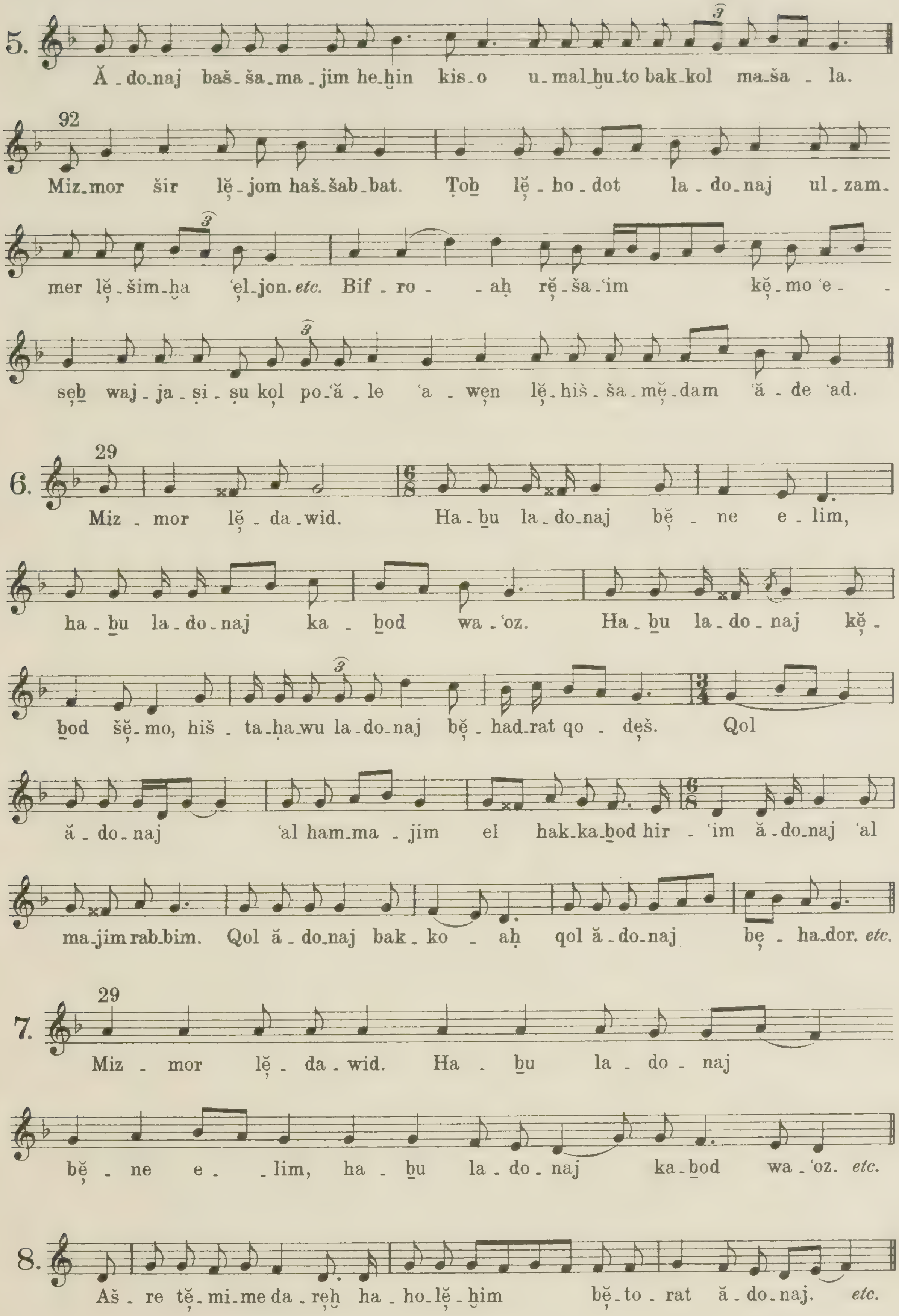
1. Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard.(Orient.)

Psalm 91, 1-4. תהלים



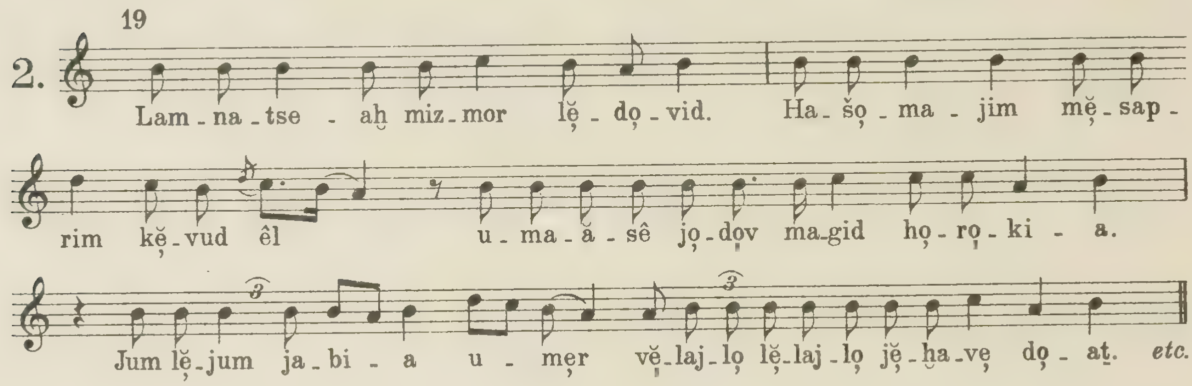


2.
72. 1-3.
Liš_lo_mo ĕ_lo_him miš_pa_ṭe_ha lĕ_me_leḥ ten wĕ_sid_qa_tĕ_
ha lĕ_ben me_leḥ. Jiš_poṭ ʿă_ni_je ʿam jo_ši_ʿa lib_ne eb_jon wi_dak_ke ʿo_šeq.
3.
1. 1-5.
Aš_re ha_iš ă_šer lo ha_lah ba_ʿă_ṣat rĕ_ša_ʿim
ub_de_reh haṭ_ṭa_im lo ʿa_mad ub_mo_šab le_ṣim lo ja_šab. Ki im bĕ_to_rat
ă_do_naj hef_ṣo ub_to_ra_to jeh_ge jo_mam wa_laj_la. Wĕ_ha_ja
kĕ_ʿeṣ ša_tul ʿal pal_ge ma_jim ă_šer pir_jo jit_ten bĕ_ʿit_to
wĕ_ʿa_le_hu lo jib_bol wĕ_hol ă_šer ja_ʿă_se jaṣ_li_aḥ. Lo hen ha_
rĕ_ša_ʿim ki im kam_moṣ ă_šer tid_dĕ_fe_nu ru_aḥ. ʿAl ken
lo ja_qu_mu rĕ_ša_ʿim bam_miš_paṭ wĕ_haṭ_ṭa_im ba_ʿă_dat ṣad_di_qim.
4.
134, 1-2
Šir ha_ma_ʿă_lot hin_ne ba_rĕ_hu et ă_do_naj kol
ʿab_de ă_do_naj ha_ʿo_mĕ_dim bĕ_bet ă_do_naj bal_le_lot.
Sĕ_u jĕ_de_hem qo_deš u_ba_rĕ_hu et ă_do_naj.

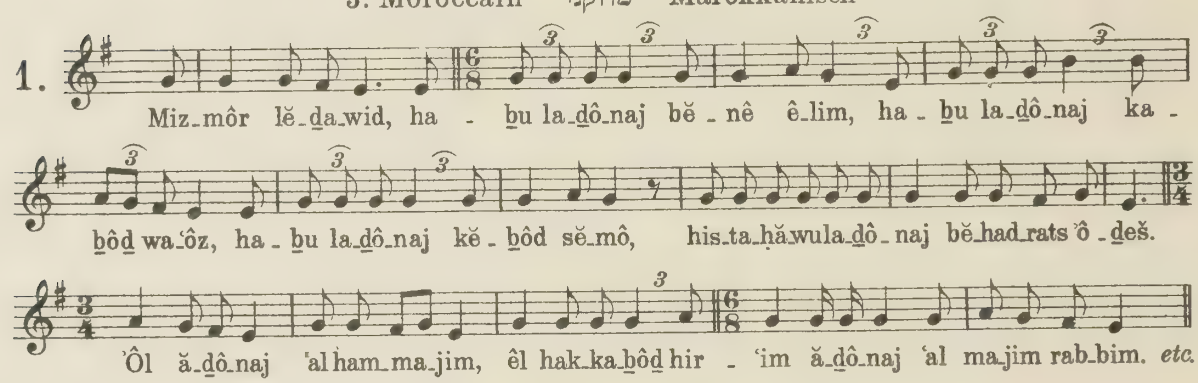

5.
Ă - do-naj baš-ša-ma-jim he-h̯in kis-o u-mal-h̯u-to bak-kol ma-ša - la.
92
Miz-mor šir lĕ̦-jom haš-šab-bat. Ṭob lĕ̦ - ho - dot la - do-naj ul-zam-
mer lĕ̦-šim-h̯a ʿe̦l-jon. etc. Bif - ro - - aḥ rĕ̦-ša-ʿim kĕ̦-mo ʿe-
se̦b waj - ja - ṣi - ṣu ko̦l po-ʿă - le ʿa - we̦n lĕ̦-hiš - ša - mĕ̦-dam ʿă - de ʿad.
6.
29
Miz - mor lĕ̦ - da - wid. Ha - bu la - do-naj bĕ̦ - ne e - lim,
ha - bu la - do - naj ka - bod wa - ʿoz. Ha - bu la - do - naj kĕ̦-
bod šĕ̦-mo, hiš - ta-ḥa-wu la-do-naj bĕ̦ - had-rat qo - de̦š. Qol
ă - do - naj ʿal ham-ma - jim el hak-ka-bod hir - ʿim ă-do-naj ʿal
ma-jim rab-bim. Qol ă - do-naj bak - ko - aḥ qol ă - do-naj be̦ - ha-dor. etc.
7.
29
Miz - mor lĕ̦ - da - wid. Ha - bu la - do - naj
bĕ̦ - ne e - - lim, ha - bu la - do - naj ka-bod wa - ʿoz. etc.
8.
Aš - re tĕ̦-mi-me da - re̦h̯ ha - ho-lĕ̦ - h̯im bĕ̦-to - rat ă - do-naj. etc.

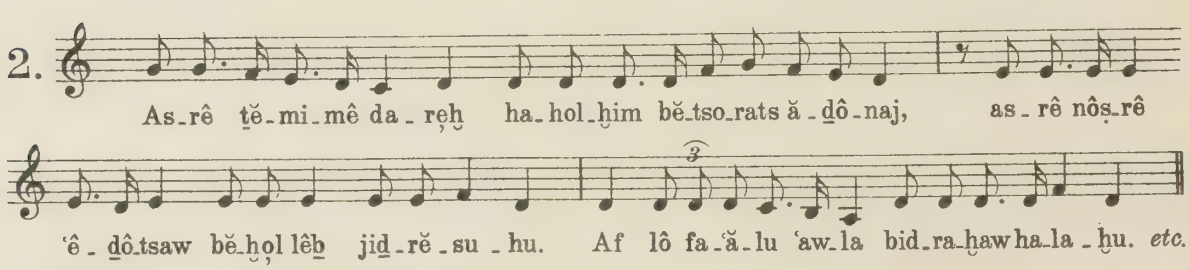
2. Persian פרסי Persisch

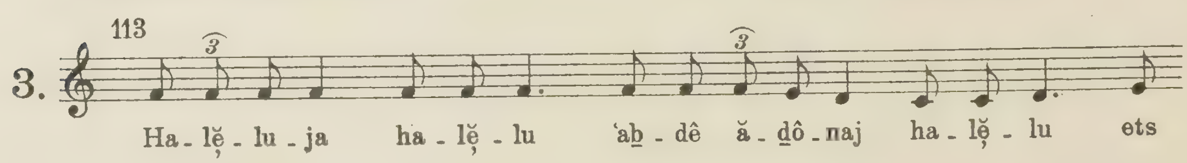


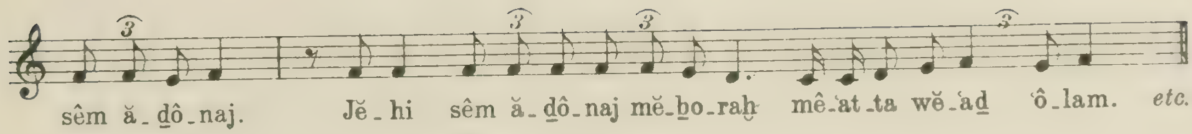


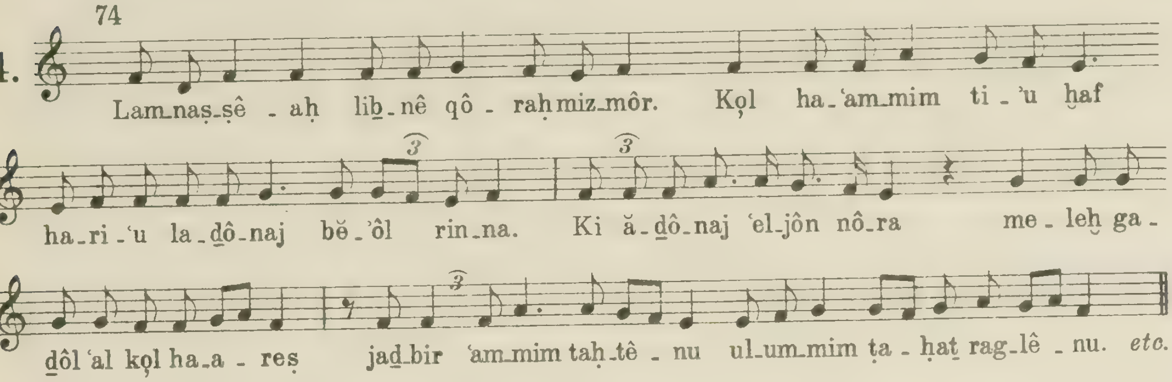
3. Moroccain מרוקני Marokkanisch



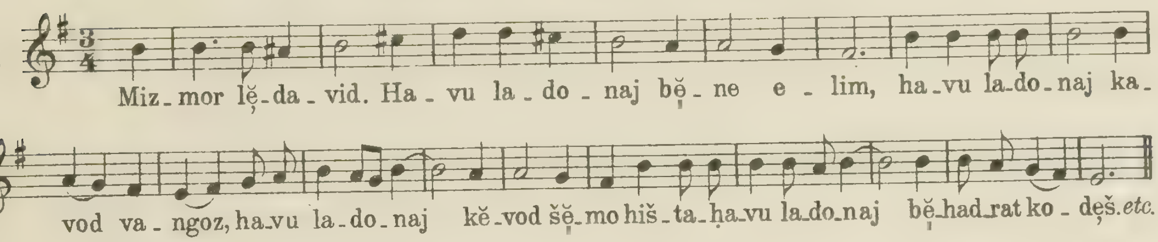


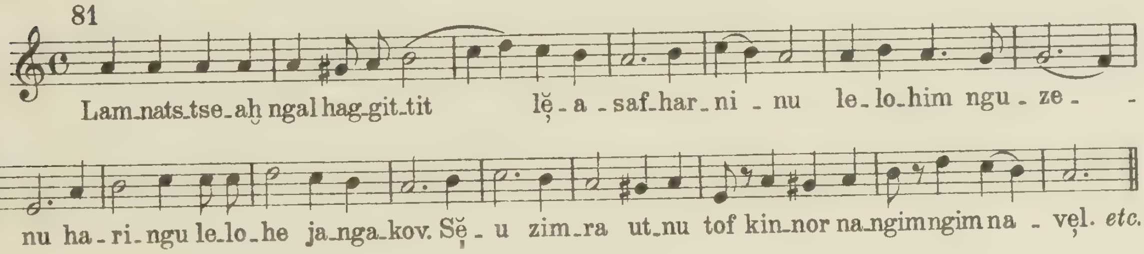




4.
74


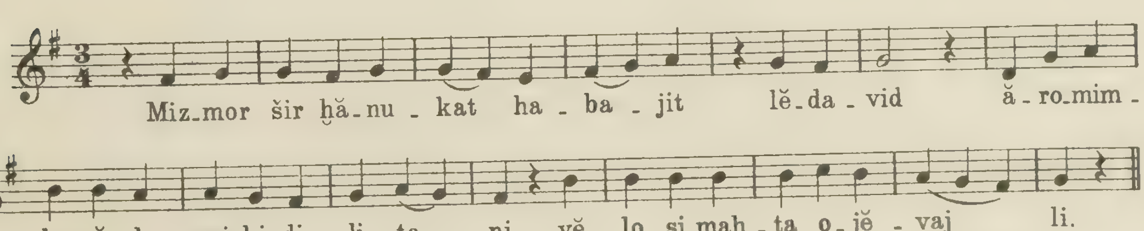
4. Sephardic (London) ספרדי לונדון

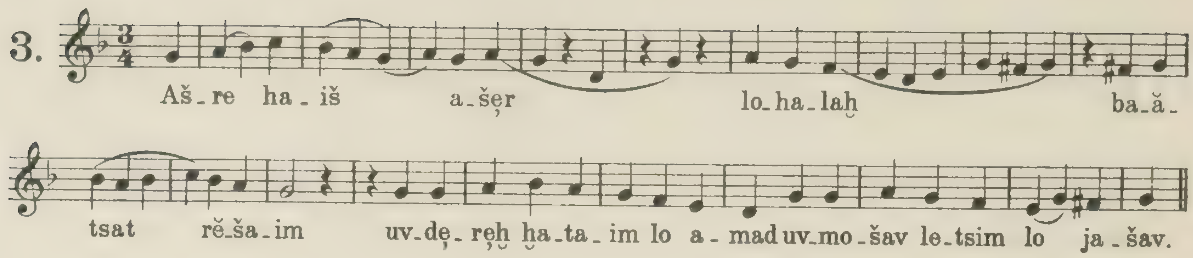
1.


2.
81


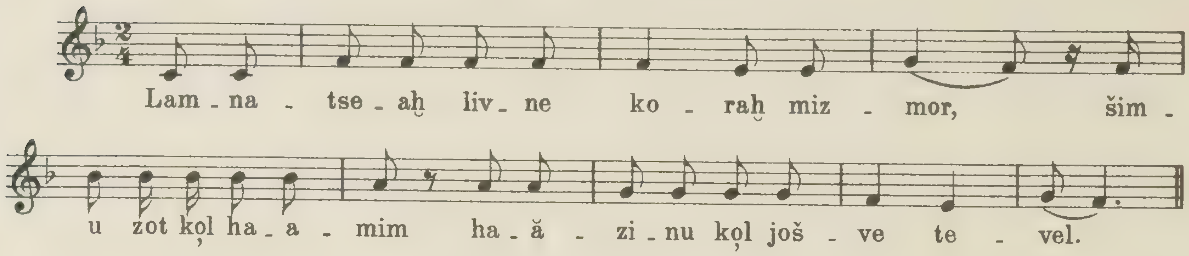
5. Italian אטלקי Italienisch

1.

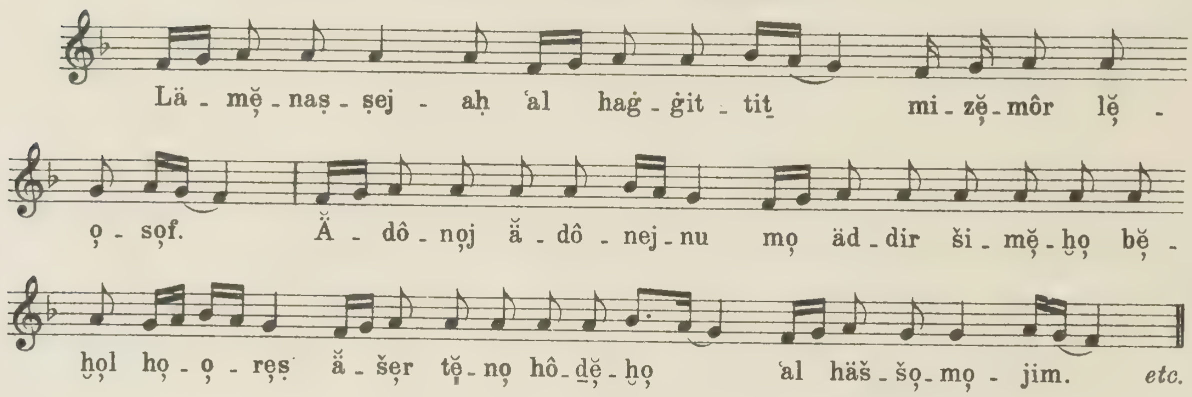

2.




6. Carpentraz קרפנטרץ

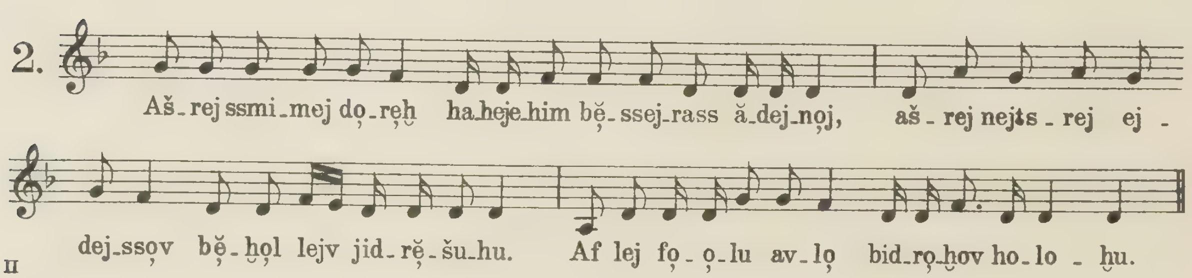


7. Jemenite תימני Jemenitisch



8. Ashkenazic אשכנזי Aschkenasisch

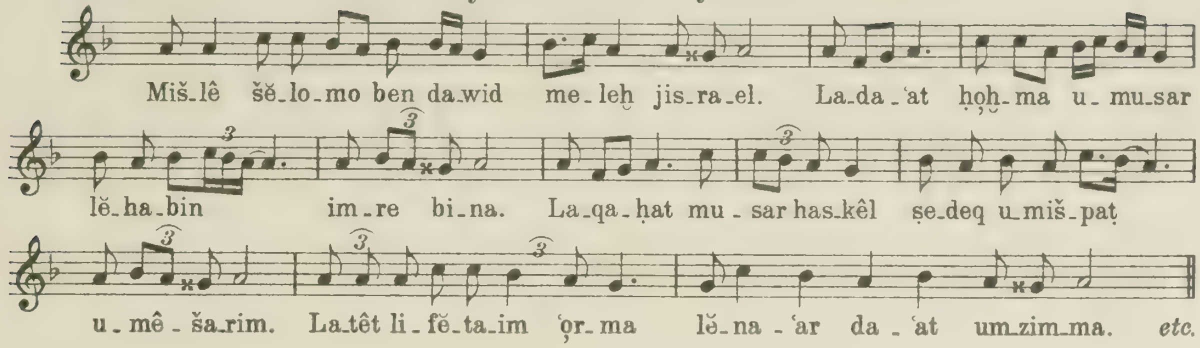




VII Recitations of Proverbs, נגינות משלי

Sprüche-Rezitationen

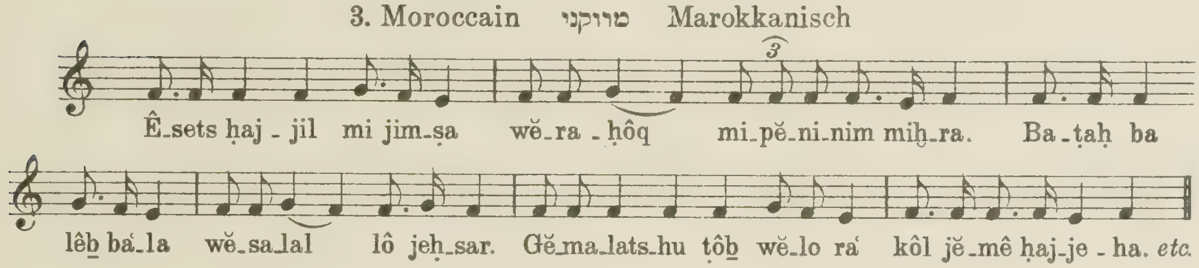
Proverbs. 1. Syrian סורי Syrisch



31, 10-13 2. Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard. (Orientalisch)



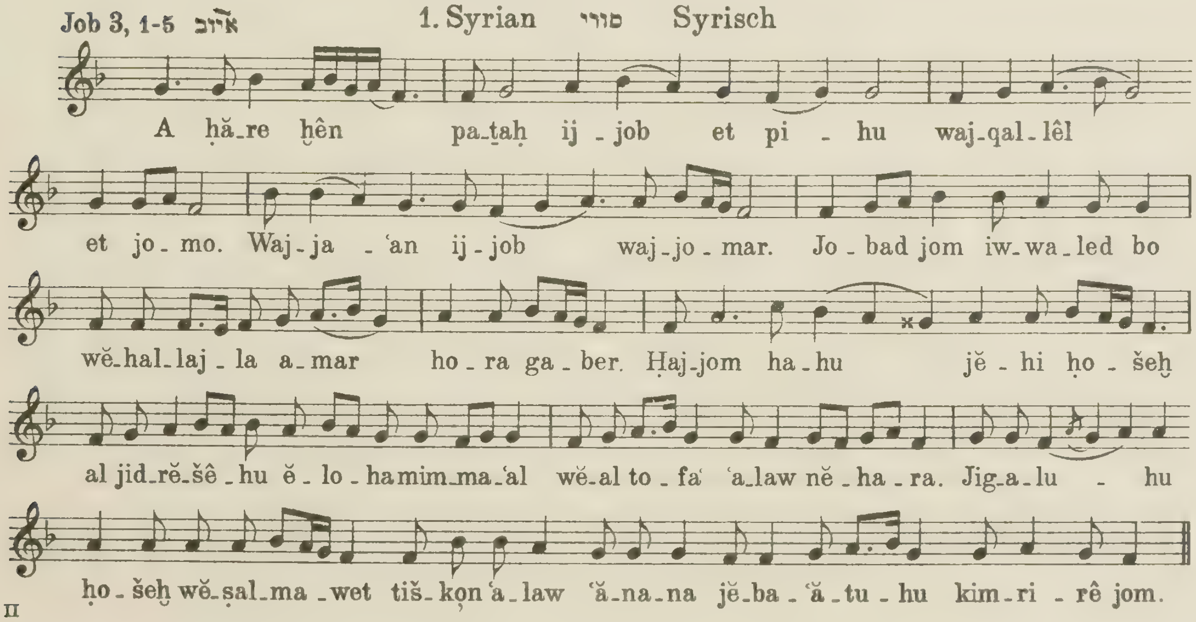
3. Moroccain מרוקני Marokkanisch



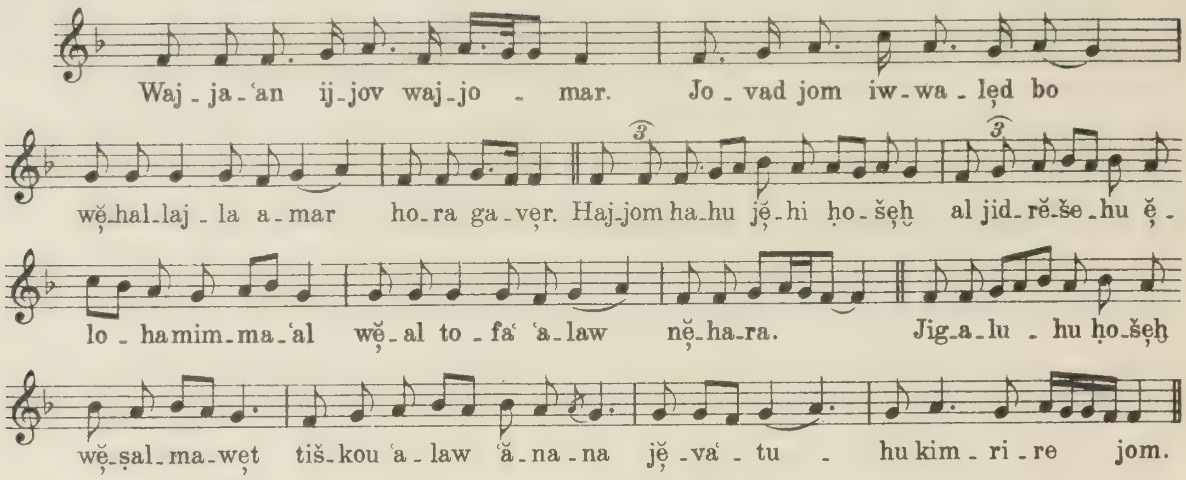
VIII Intonations of Job, נגינות איוב

Jjob-Intonationen

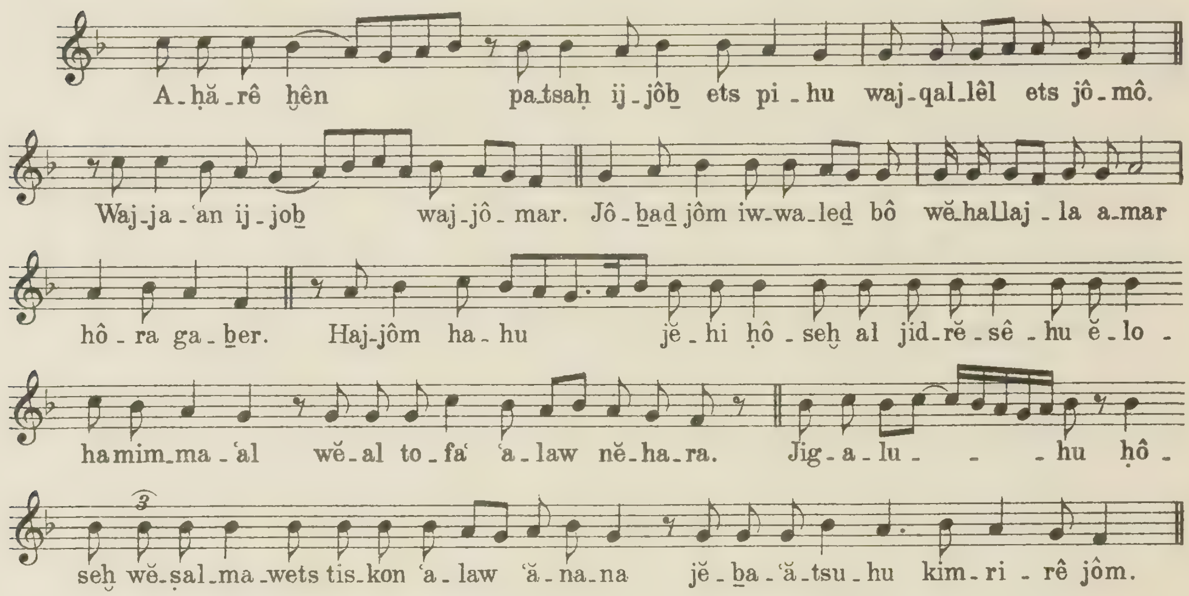
Job 3, 1-5 איוב 1. Syrian סורי Syrisch



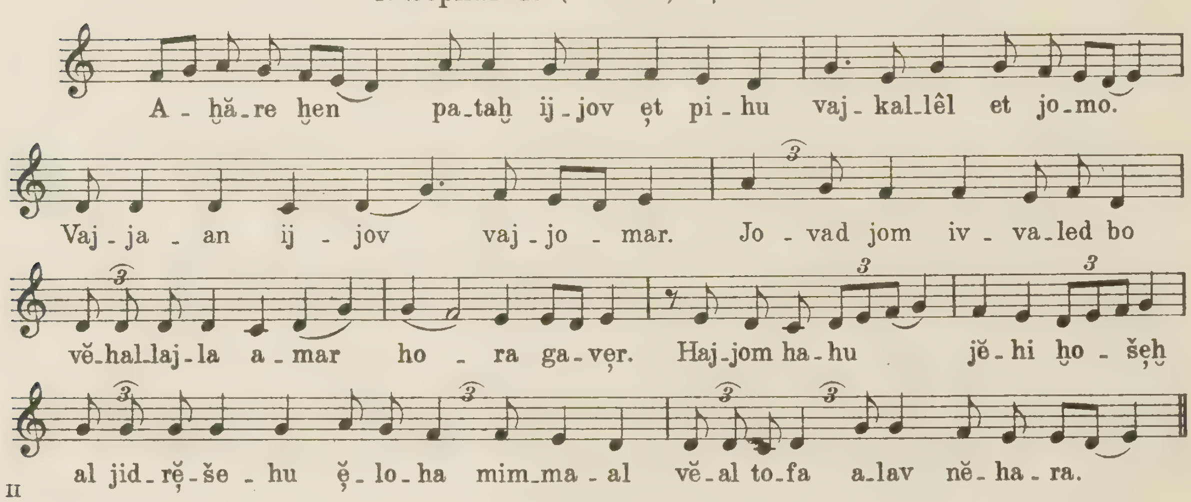
2. Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard. (Orientalisch)



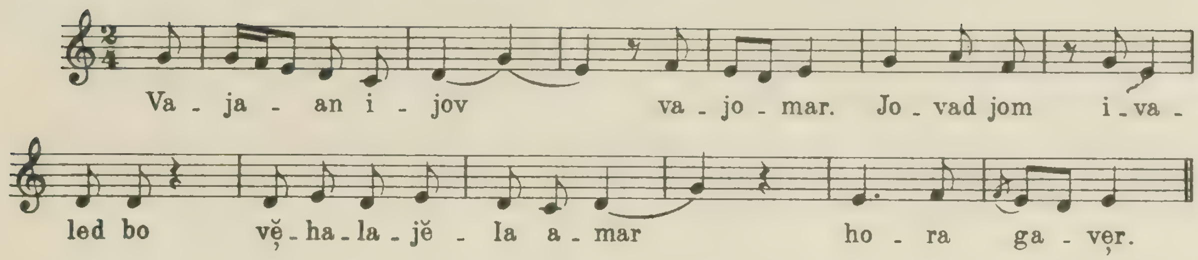
3. Moroccain מרוקני Marokkanisch



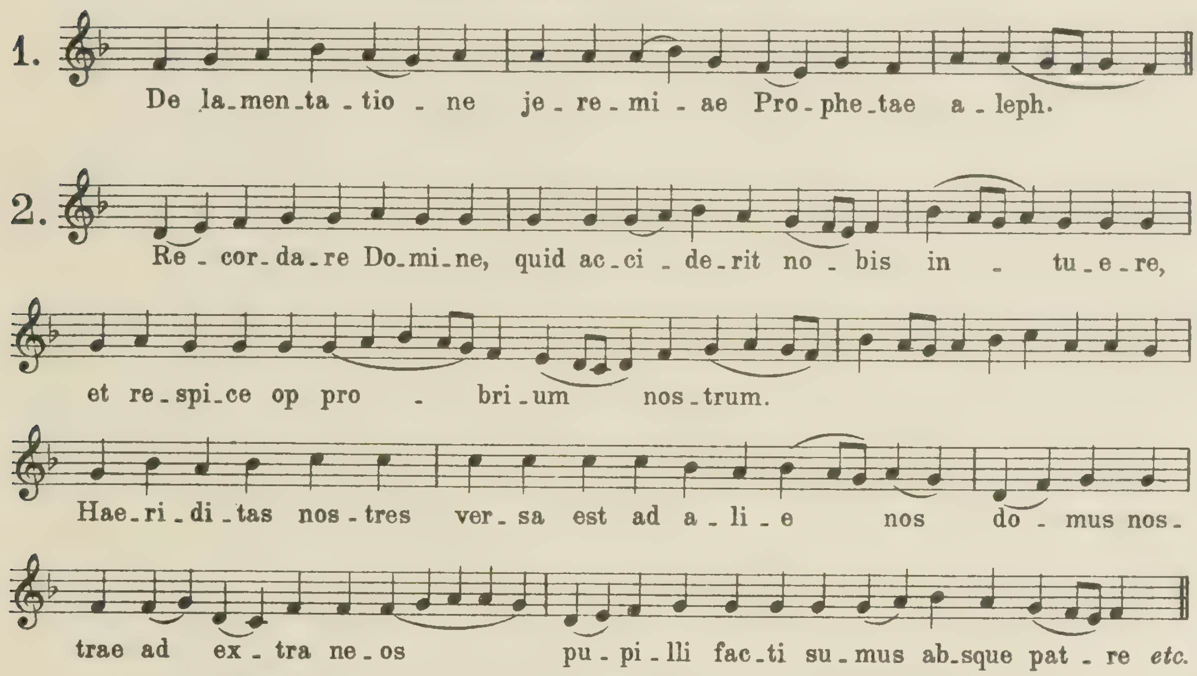
4. Sephardic (London) ספרדי לונדון



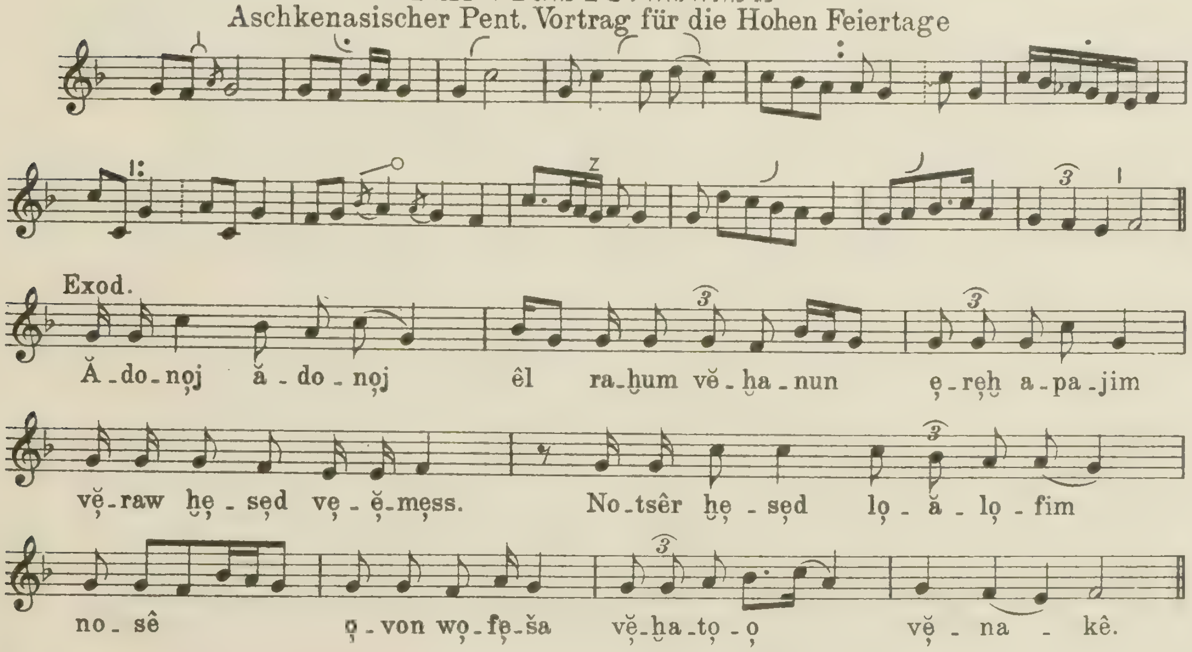
5. Italian אטלקי Italienisch



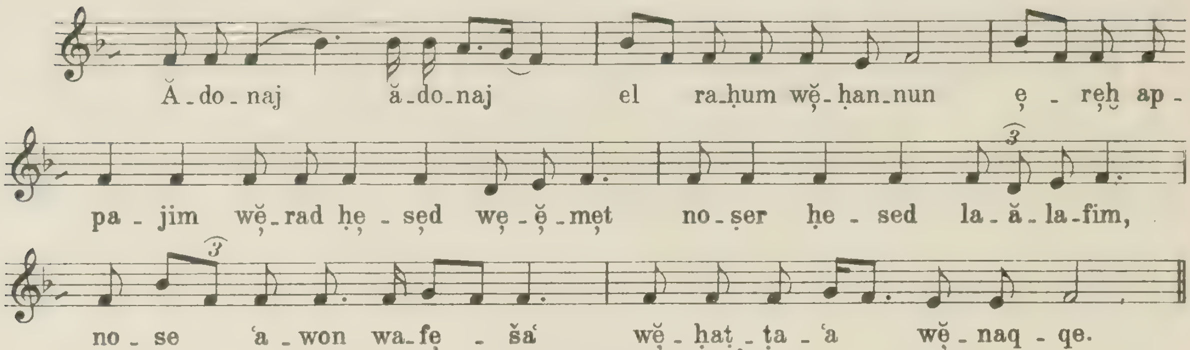
Lamentatione Jeremiae נגינות איכה לקטולים



Ashkenazic Intonations of Pentateuch for the High Feasts
נגינות התורה לימים נוראים לאשכנזים
Aschkenasischer Pent. Vortrag für die Hohen Feiertage



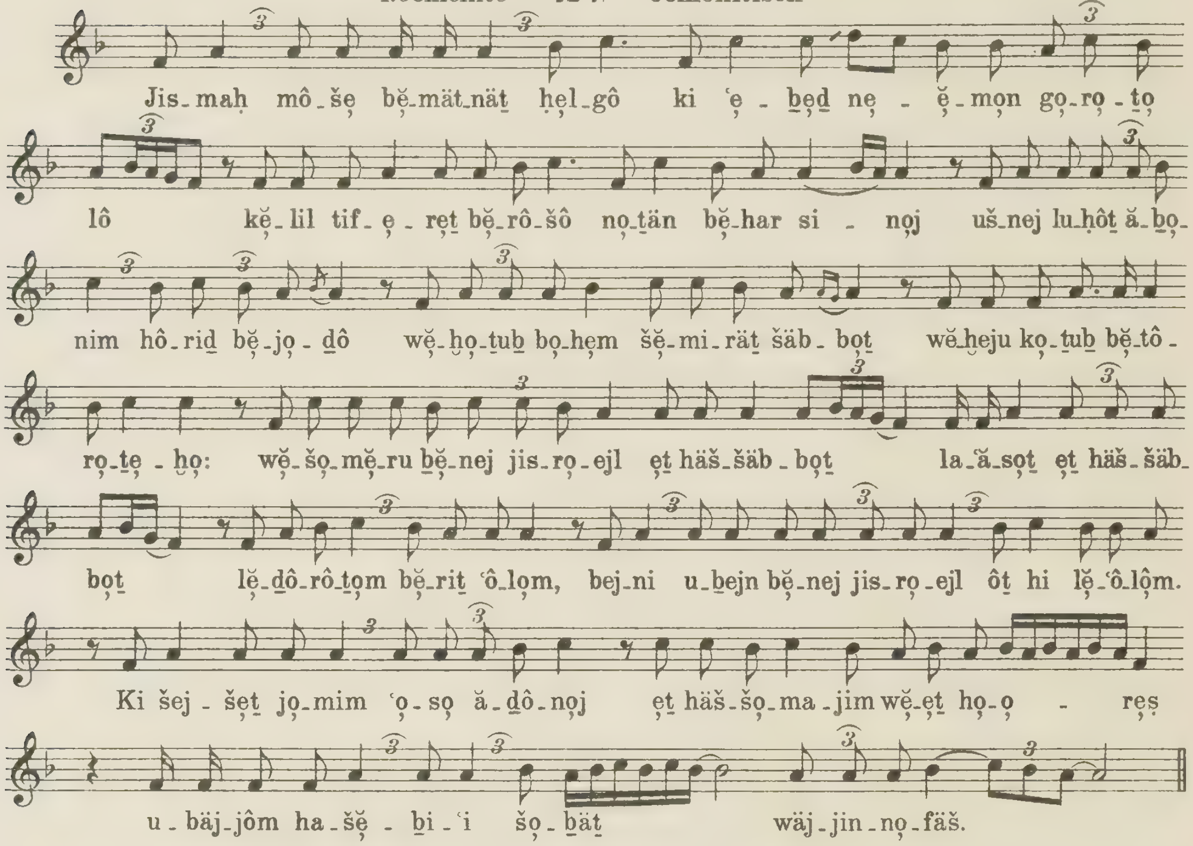
Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard.(Orientalisch)



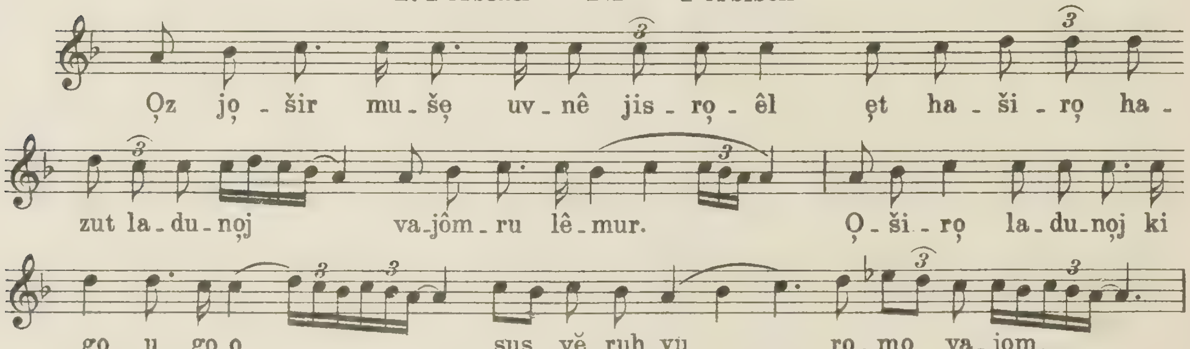
IX Tĕfilla-Recitations, נוסח התפלה

Tefilla-Rezitationen

1. Jemenite תימני Jemenitisch

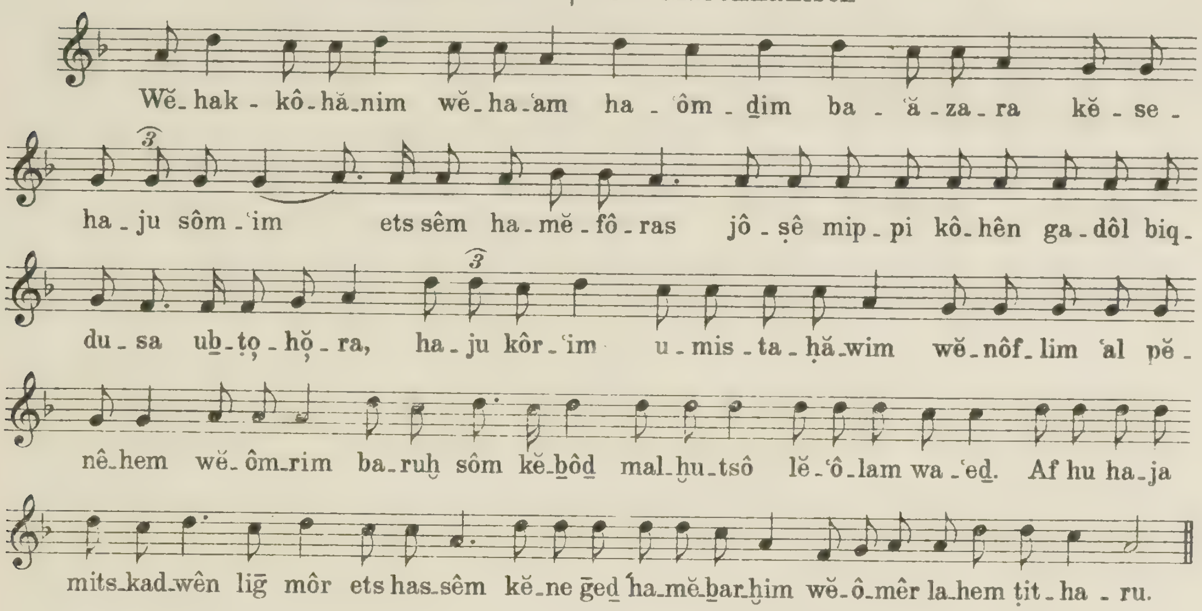


2. Persian פרסי Persisch

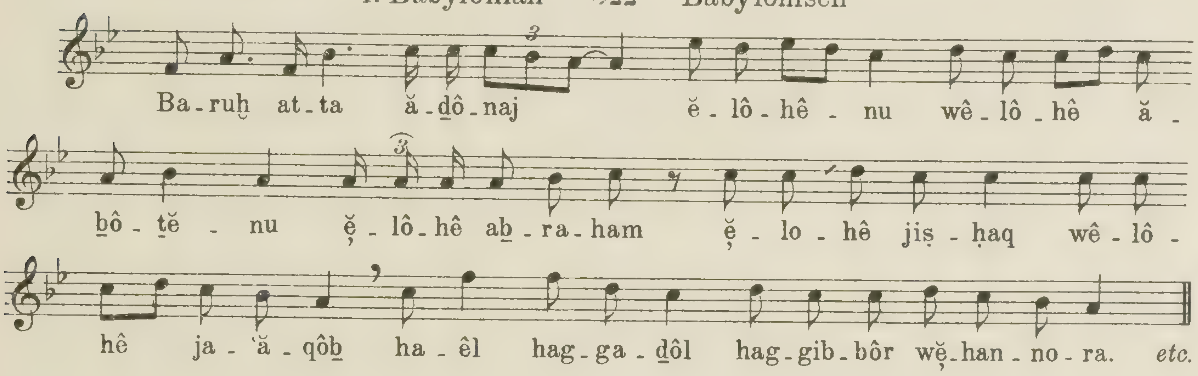




3. Moroccain מרוקני Marokkanisch



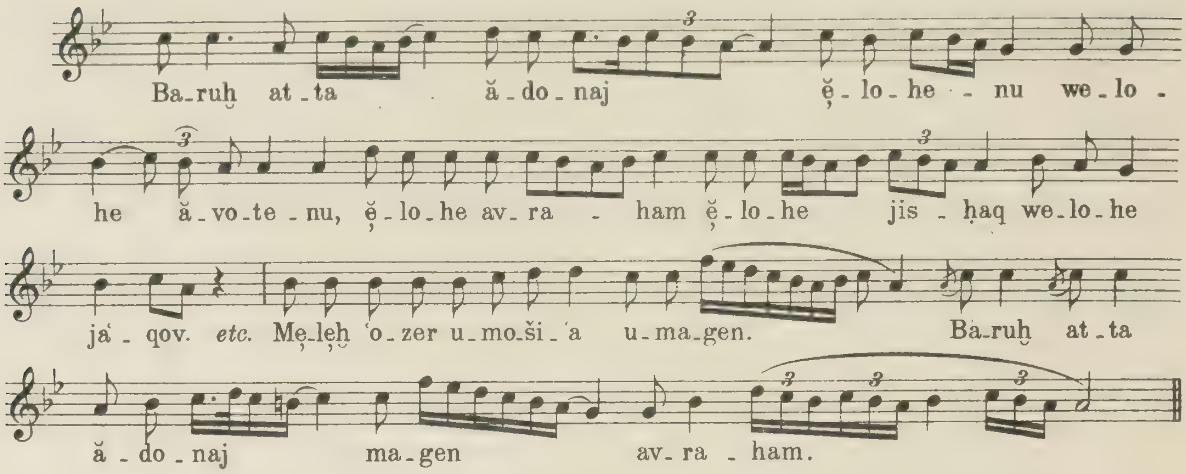
4. Babylonian בבלי Babylonisch



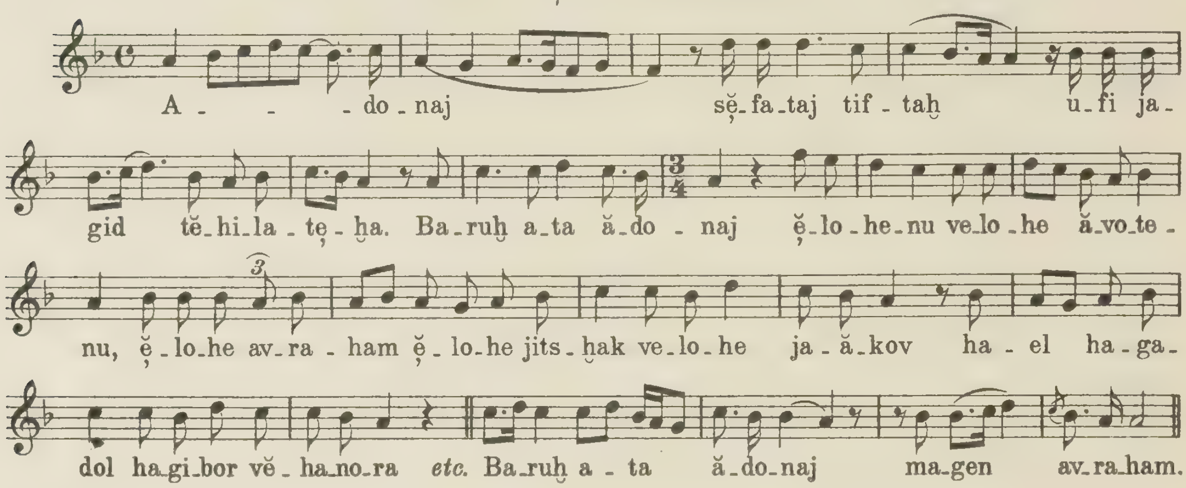
5. Syrian סורי Syrisch



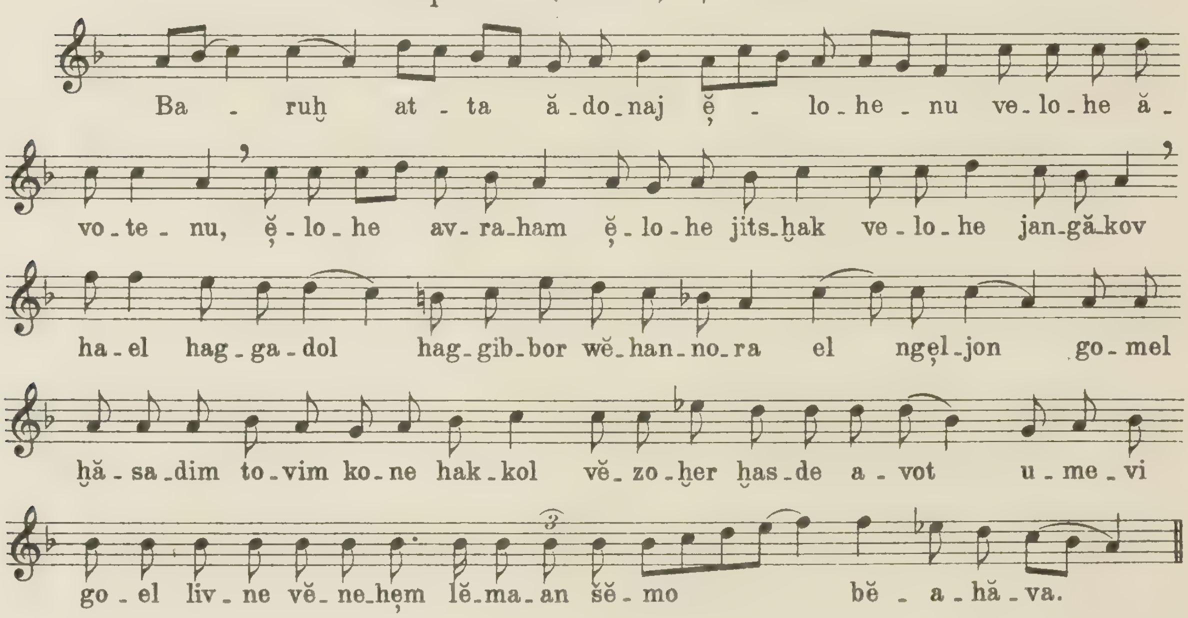
6. Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard. (Orientalisch)



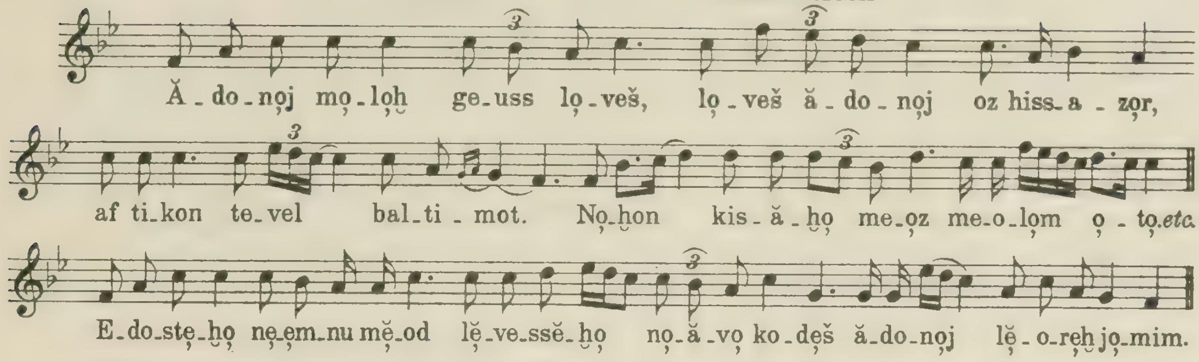
7. Italian אטלקי Italienisch



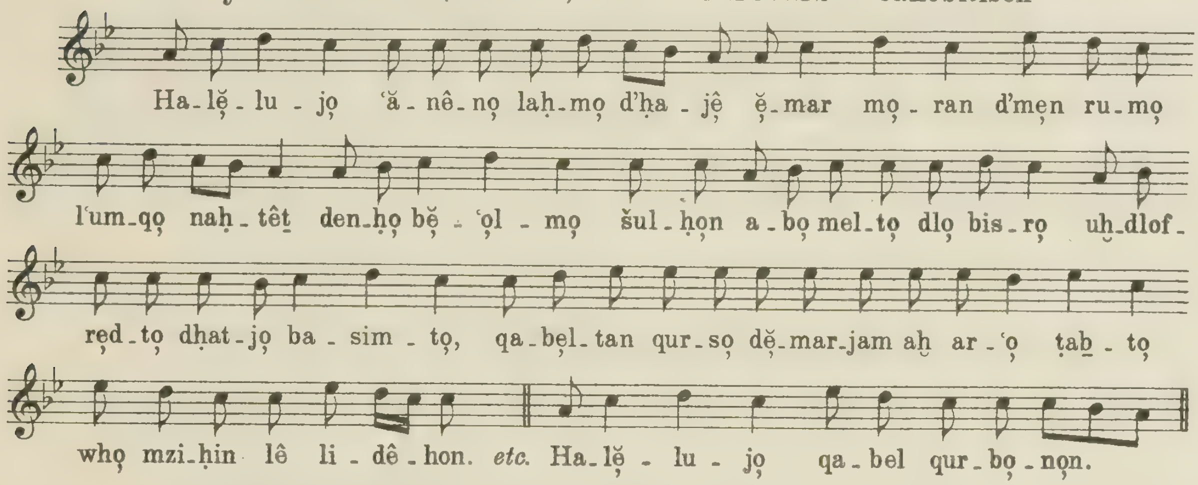
8. Sephardic (London) ספרדי לונדון



9. Ashkenazic אשכנזי Aschkenasisch

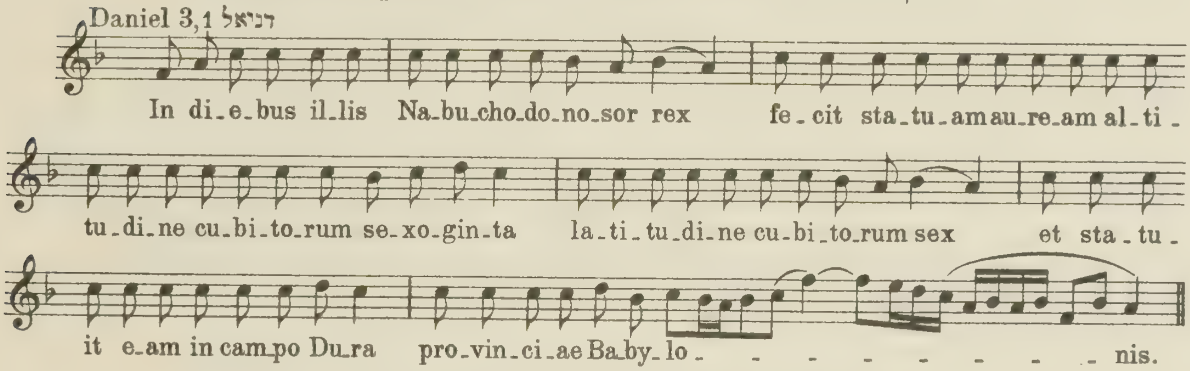


10. Syriac christian (Jakobites) נוסח הנוצרים הסוריים Jakobitisch



11. Cantus Prophetiae XII^ae^ In Officio matutino. נוסח הקטולים

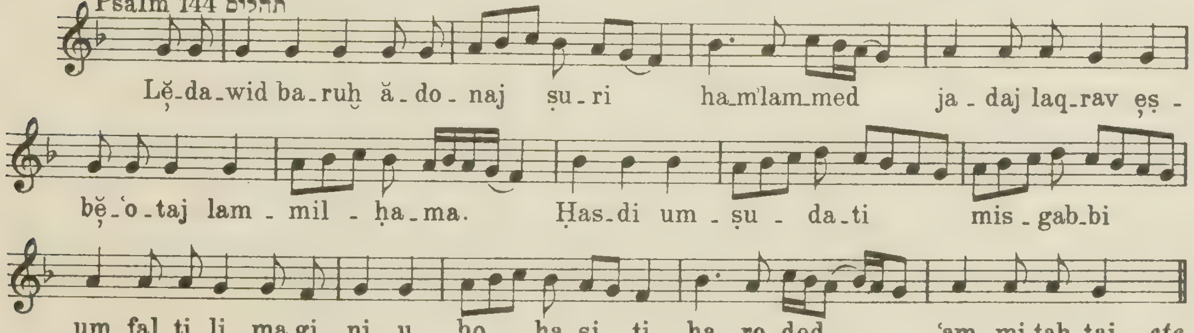
Daniel 3,1 דניאל



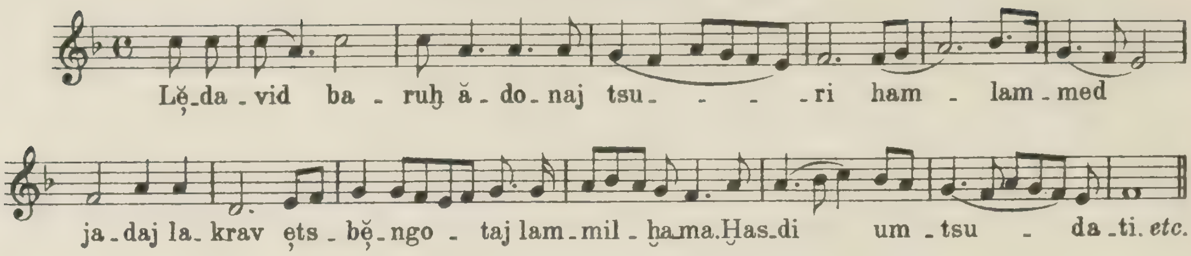
X Lĕdawid baruh לדוד ברוך

1. Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard. (Orientalisch)

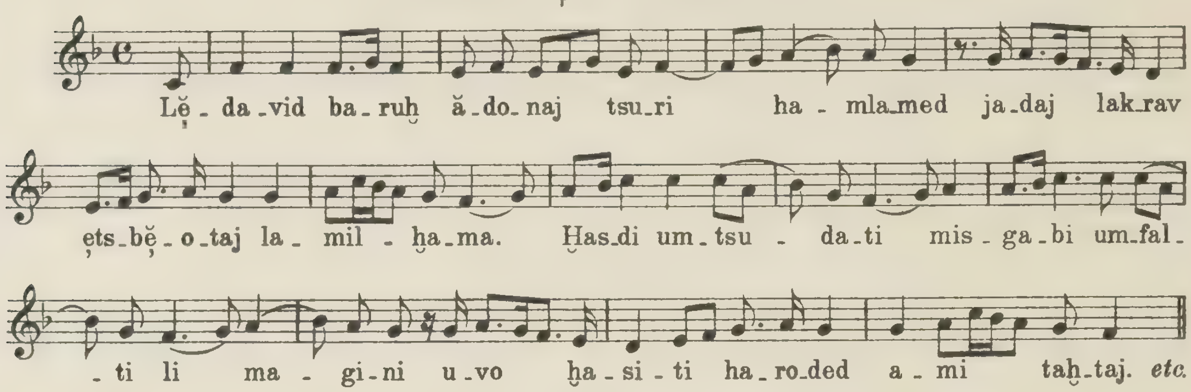
Psalm 144 תהלים



2. Sephardic (London) ספרדי לונדון



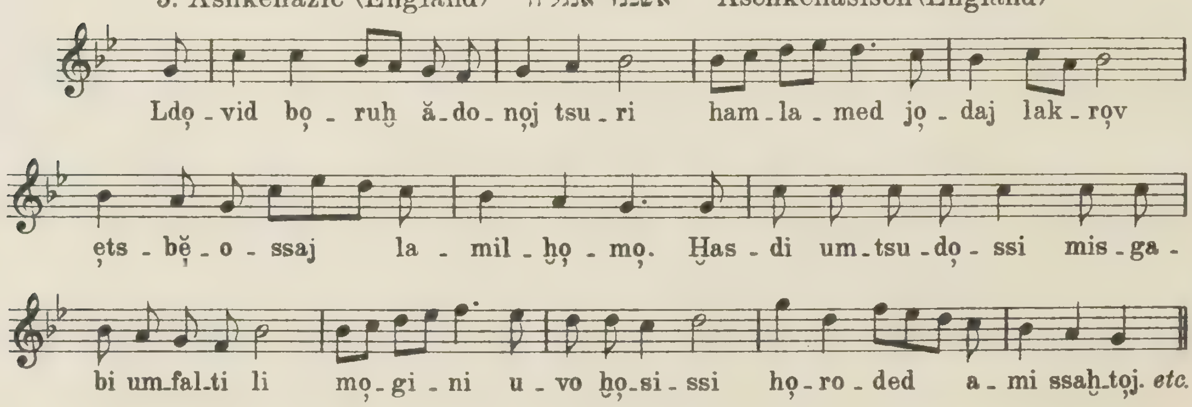
3. Italian אטלקי Italienisch



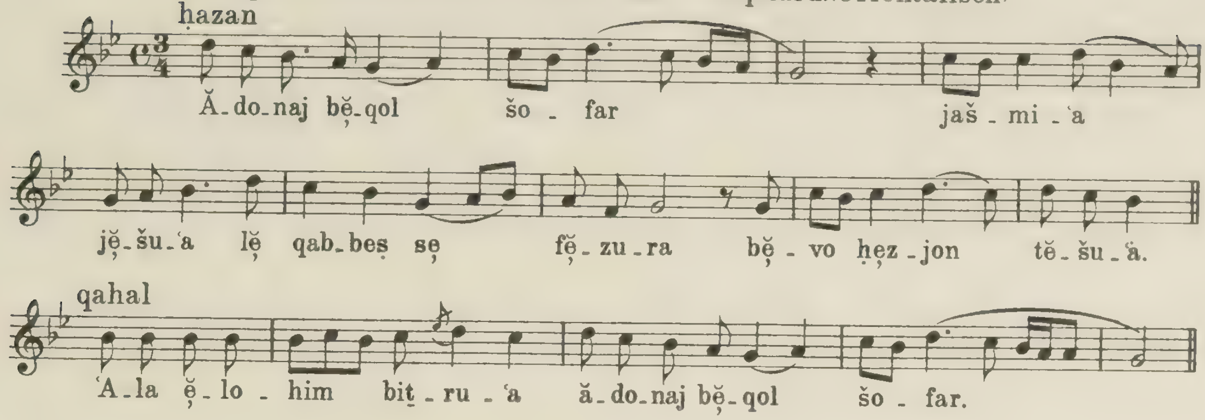
4. Ashkenazic אשכנזי Aschkenasisch



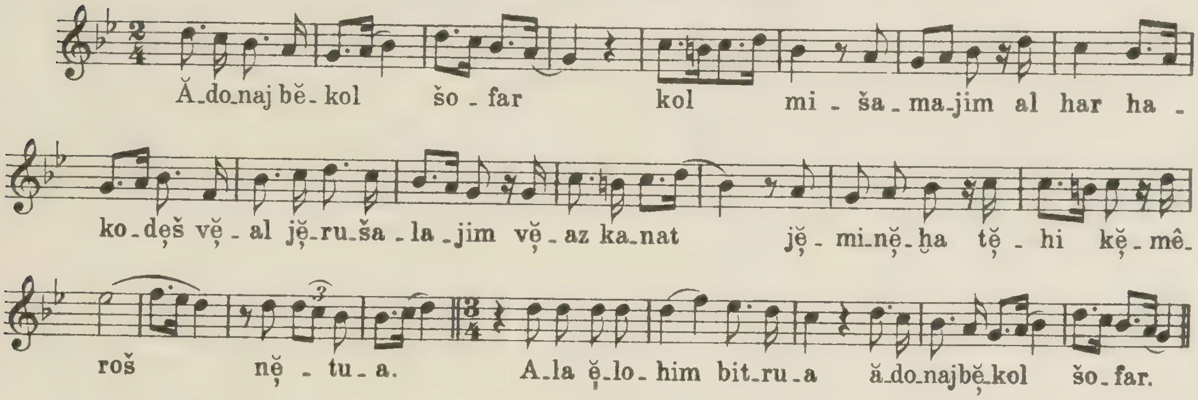
5. Ashkenazic (England) אשכנזי אנגליה Aschkenasisch (England)



Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard.(Orientalisch)



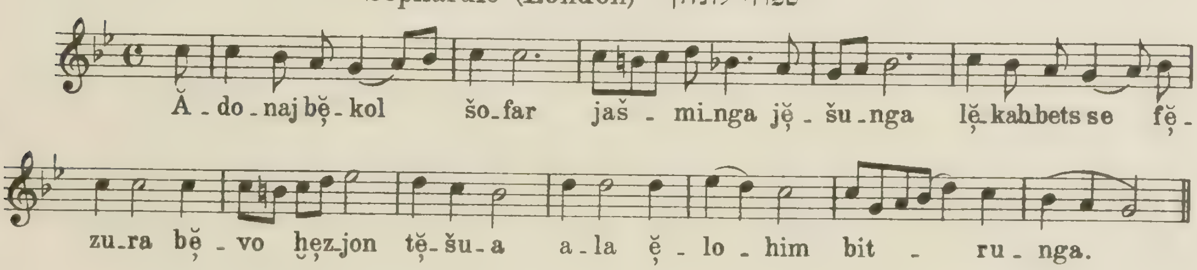
Italian אטלקי Italienisch



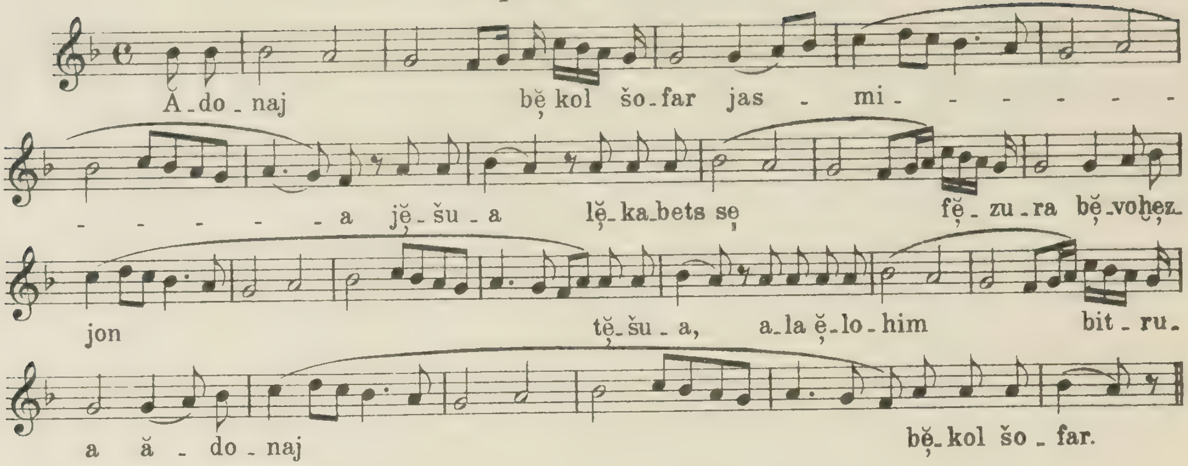
Moroccain מרוקני Marokkanisch



Sephardic (London) ספרדי לונדון



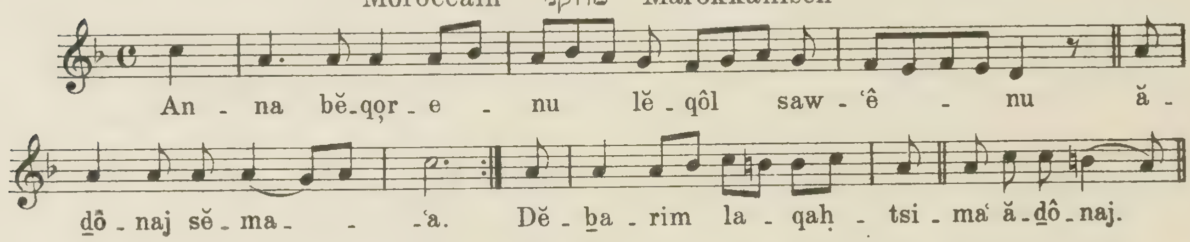
Carpentraz קרפנטרץ



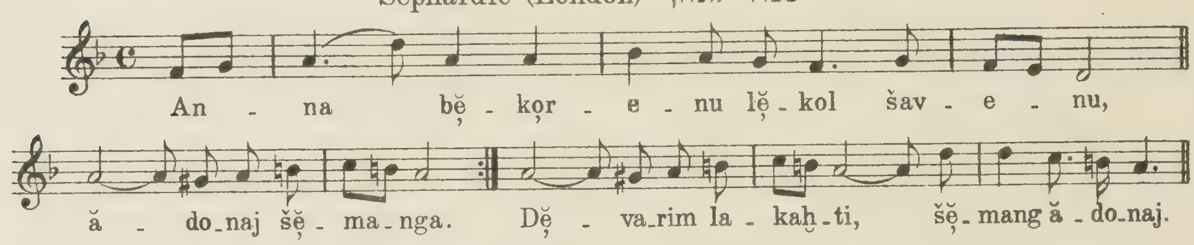
Sephardic (Oriental) ספרדי המזרח Sephard. (Orientalisch)



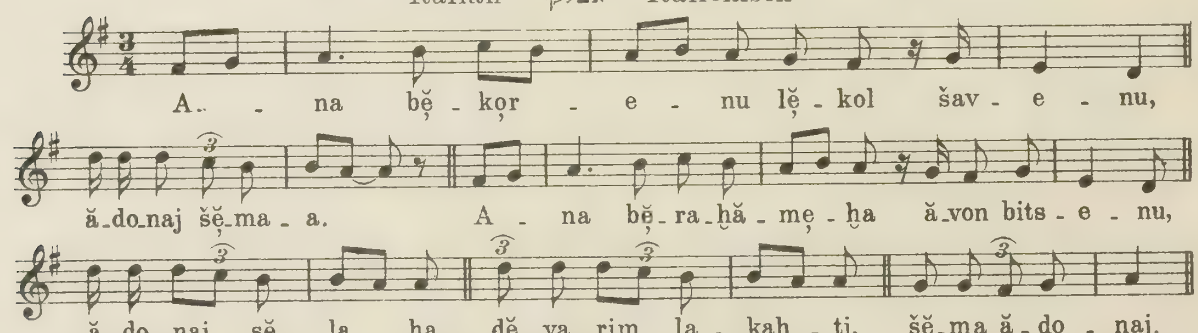
Moroccain מרוקני Marokkanisch



Sephardic (London) ספרדי לונדון

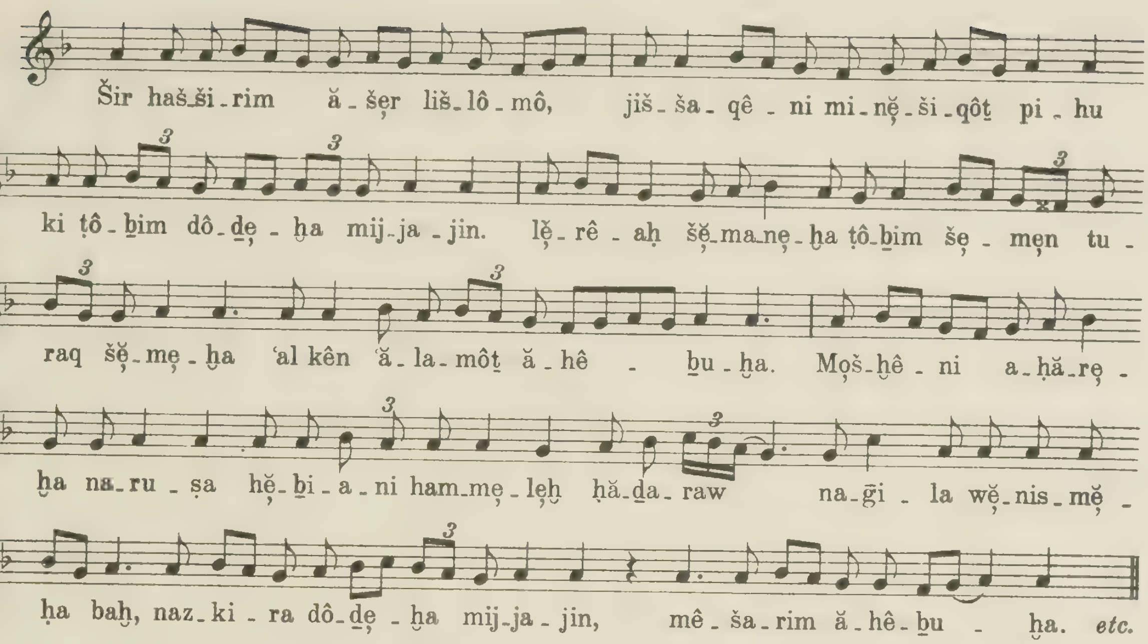


Italian אטלקי Italienisch

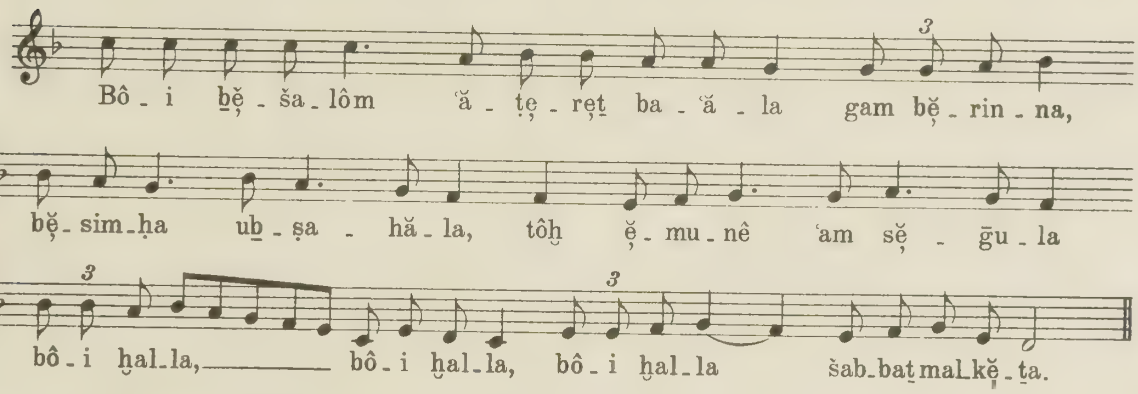


I Sabbaṯ, שבת

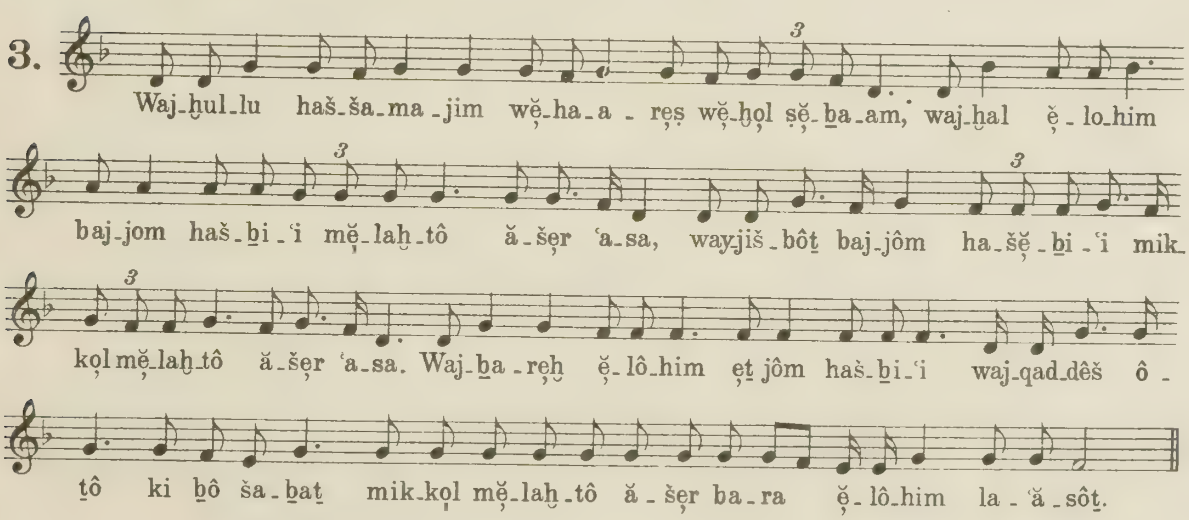
1.

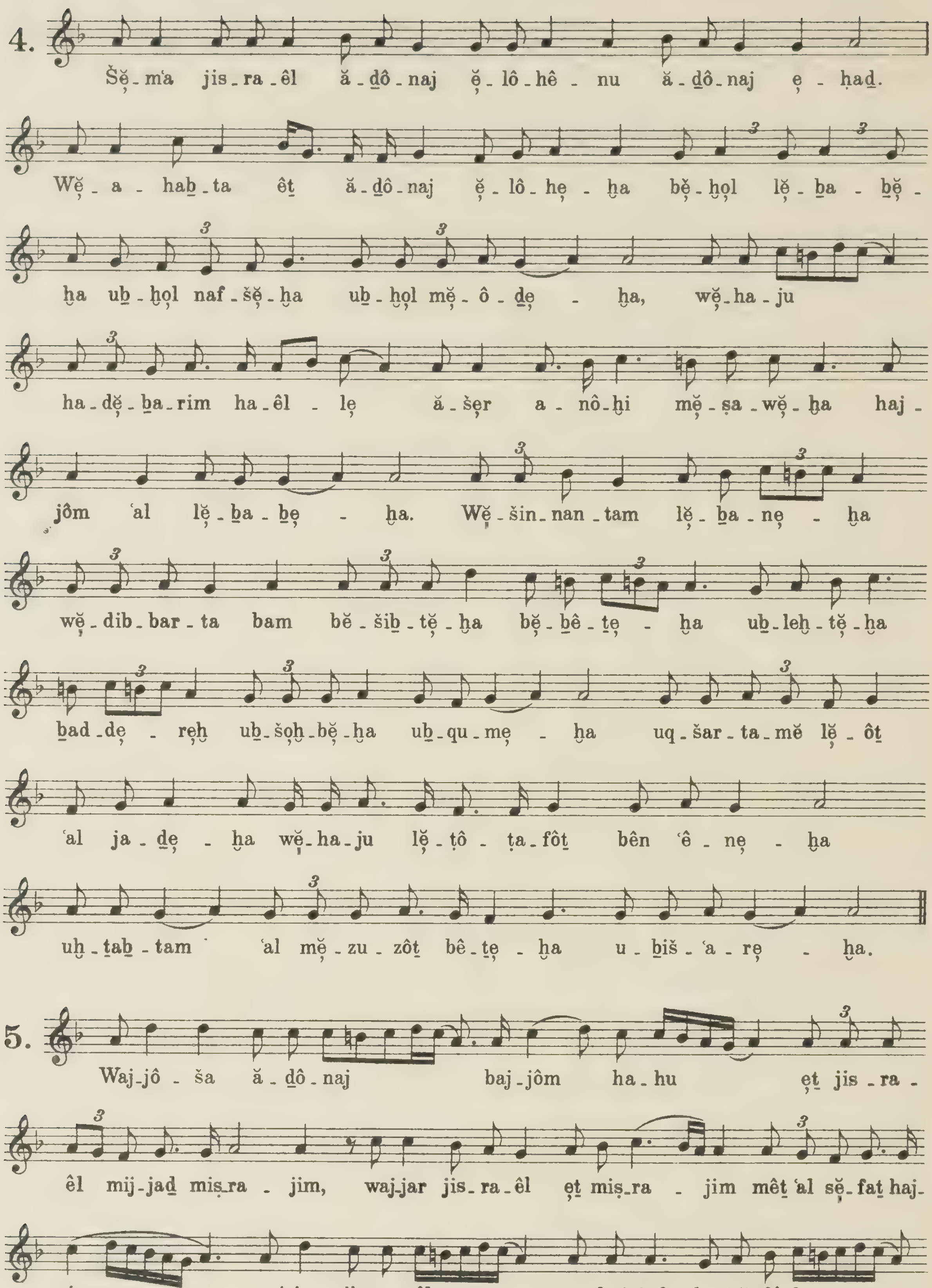


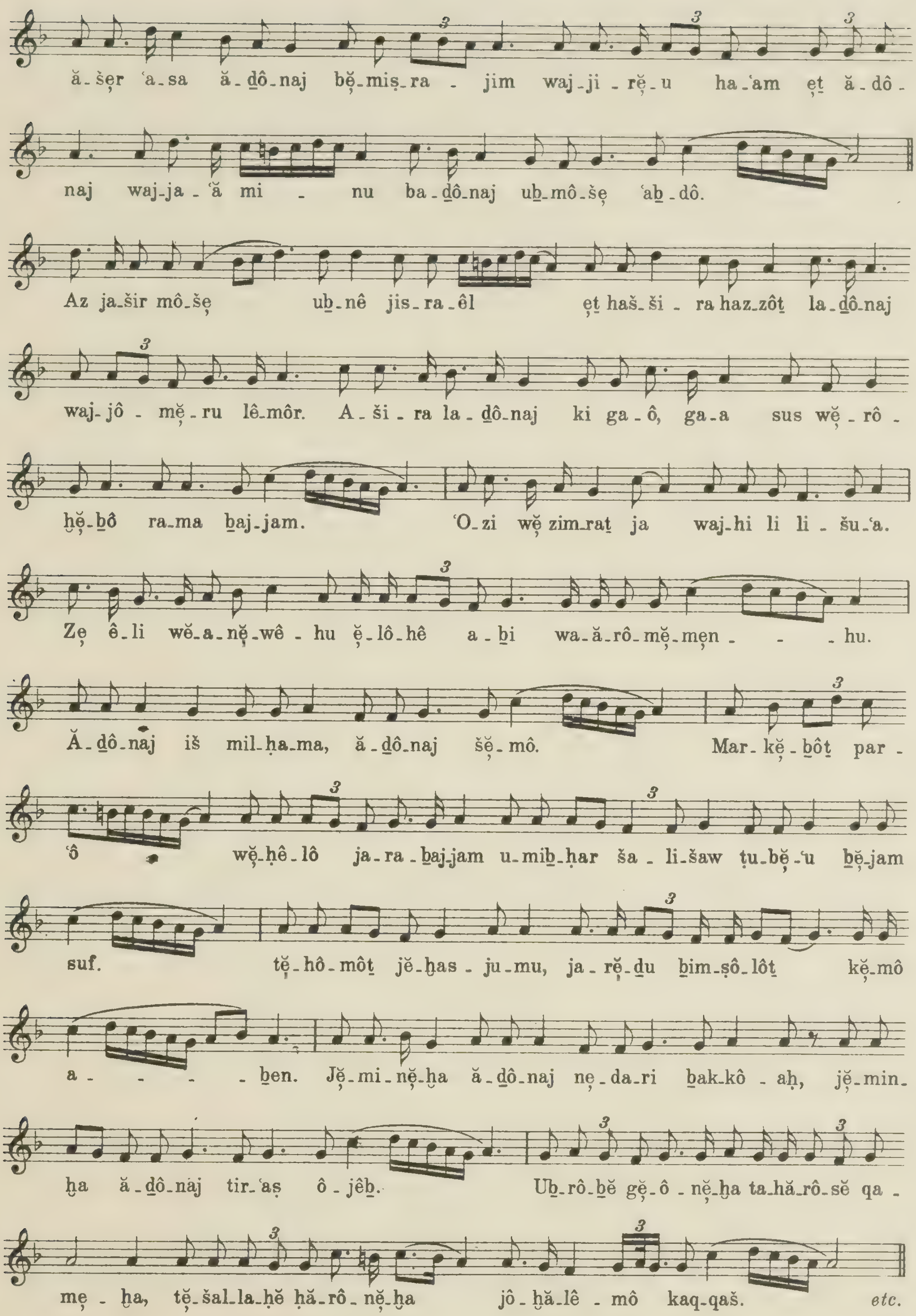
2.



3.




4.
Šẹ̆-m'a jis-ra-êl ă-d̲ô-naj ẹ̆-lô-hê-nu ă-d̲ô-naj ẹ-ḥad̲.
Wẹ̆-a-hab̲-ta êt̲ ă-d̲ô-naj ẹ̆-lô-hẹ-ḫa bẹ̆-ḫọl lẹ̆-b̲a-b̲ẹ̆-
ḫa ub̲-ḫọl naf-šẹ̆-ḫa ub̲-ḫọl mẹ̆-ô-d̲ẹ-ḫa, wẹ̆-ha-ju
ha-dẹ̆-b̲a-rim ha-êl-lẹ ă-šẹr a-nô-ḫi mẹ̆-ṣa-wẹ̆-ḫa haj-
jôm 'al lẹ̆-b̲a-b̲ẹ-ḫa. Wẹ̆-šin-nan-tam lẹ̆-b̲a-nẹ-ḫa
wẹ̆-dib-bar-ta bam bĕ-šib̲-tẹ̆-ḫa bẹ̆-b̲ê-t̲ẹ-ḫa ub̲-leḫ-tẹ̆-ḫa
b̲ad-dẹ-rẹḫ ub̲-šọḫ-bẹ̆-ḫa ub̲-qu-mẹ-ḫa uq-šar-ta-mĕ lẹ̆-ôt̲
'al ja-d̲ẹ-ḫa wẹ̆-ha-ju lẹ̆-t̲ô-ṭa-fôt̲ bên 'ê-nẹ-ḫa
uḫ-t̲ab̲-tam 'al mẹ̆-zu-zôt̲ bê-t̲ẹ-ḫa u-b̲iš-'a-rẹ-ḫa.
5.
Waj-jô-ša ă-d̲ô-naj baj-jôm ha-hu ẹt̲ jis-ra-
êl mij-jad̲ miṣ-ra-jim, waj-jar jis-ra-êl ẹt̲ miṣ-ra-jim mêt̲ 'al sẹ̆-fat̲ haj-
jam, waj-jar jis-ra-êl ẹt̲ haj-jad̲ ha-gẹ̆-d̲ô-la


ă_şeṛ ʿa_sa ă_d̲ô_naj bẹ̆_mis̩_ra - jim waj_ji - rẹ̆_u ha_ʿam ẹt̲ ă_dô -
naj waj_ja - ʿă mi - nu ba_d̲ô_naj ub̲_mô_šẹ ʿab̲ - dô.
Az ja_šir mô_šẹ ub̲_nê jis_ra_êl ẹt̲ haš_ši - ra haz_zôt̲ la_d̲ô_naj
waj_jô - mẹ̆_ru lê_môr. A_ši - ra la_d̲ô_naj ki ga_ô, ga_a sus wẹ̆ - rô -
ḫ̮ẹ̆_b̲ô ra_ma b̲aj_jam. ʿO_zi wẹ̆ zim_rat̲ ja waj_hi li li - šu_ʿa.
Zẹ ê_li wĕ_a_nẹ̆_wê - hu ẹ̆_lô_hê a - b̲i wa_ă_rô_mẹ̆_mẹn - - - hu.
Ă_d̲ô_naj iš mil_ḫa_ma, ă_d̲ô_naj šẹ̆_mô. Mar_kẹ̆ - b̲ôt̲ par -
ʿô wẹ̆_ḥê_lô ja_ra - b̲aj_jam u_mib̲_ḥar ša - li_šaw ṭu_bẹ̆ - ʿu b̲ẹ̆_jam
suf. tẹ̆_hô - môt̲ jĕ_ḫ̮as - ju_mu, ja - rẹ̆_d̲u b̲im_ṣô_lôt̲ kẹ̆_mô
a - - - - b̲en. Jẹ̆_mi_nẹ̆_ḫ̮a ă_d̲ô_naj nẹ_da_ri b̲ak_kô - aḥ, jẹ̆_min_
ḫ̮a ă_d̲ô_naj tir_ʿaṣ ô - jêb̲. Ub̲_rô_b̲ĕ gẹ̆_ô - nẹ̆_ḫ̮a ta_hă_rô_sĕ qa -
mẹ - ḫ̮a, tẹ̆_šal_la_ḫ̮ẹ̆ ḫ̮ă_rô - nẹ̆_ḫ̮a jô_ḫ̮ă_lê - mô kaq_qaš. etc.

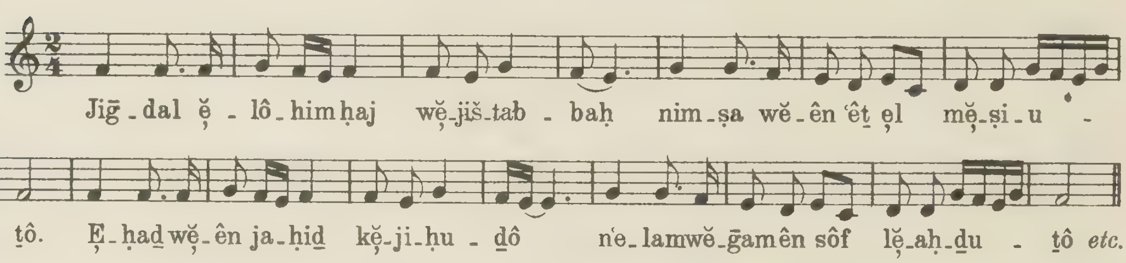
II. Feasts, מועדים

Festtage

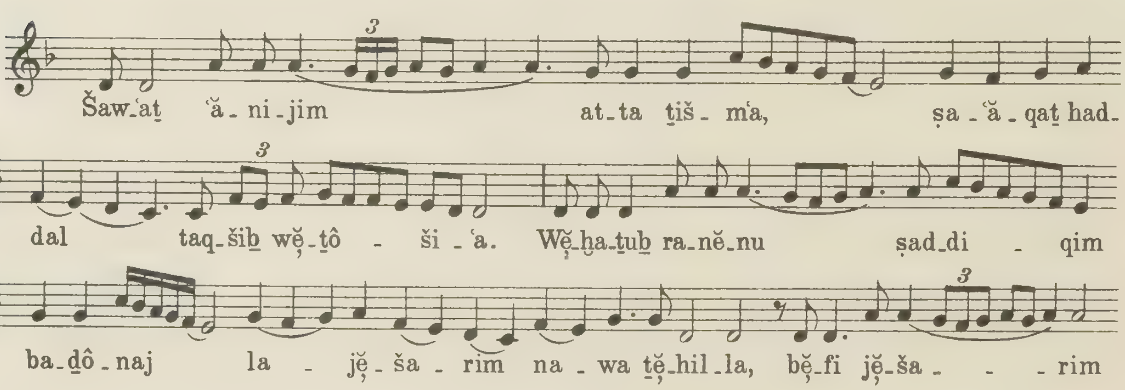
6.

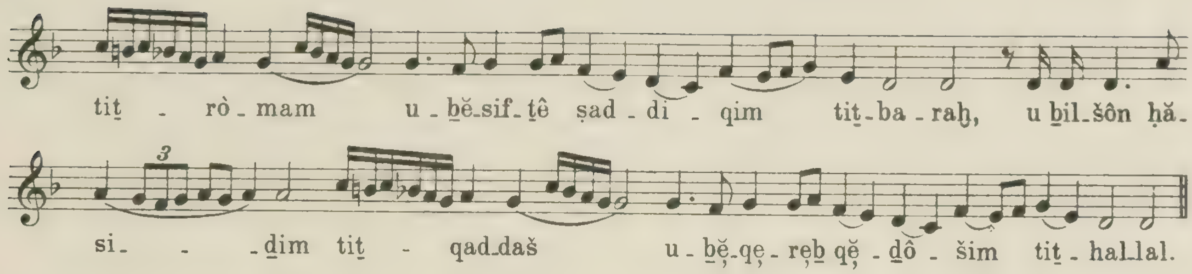


7.

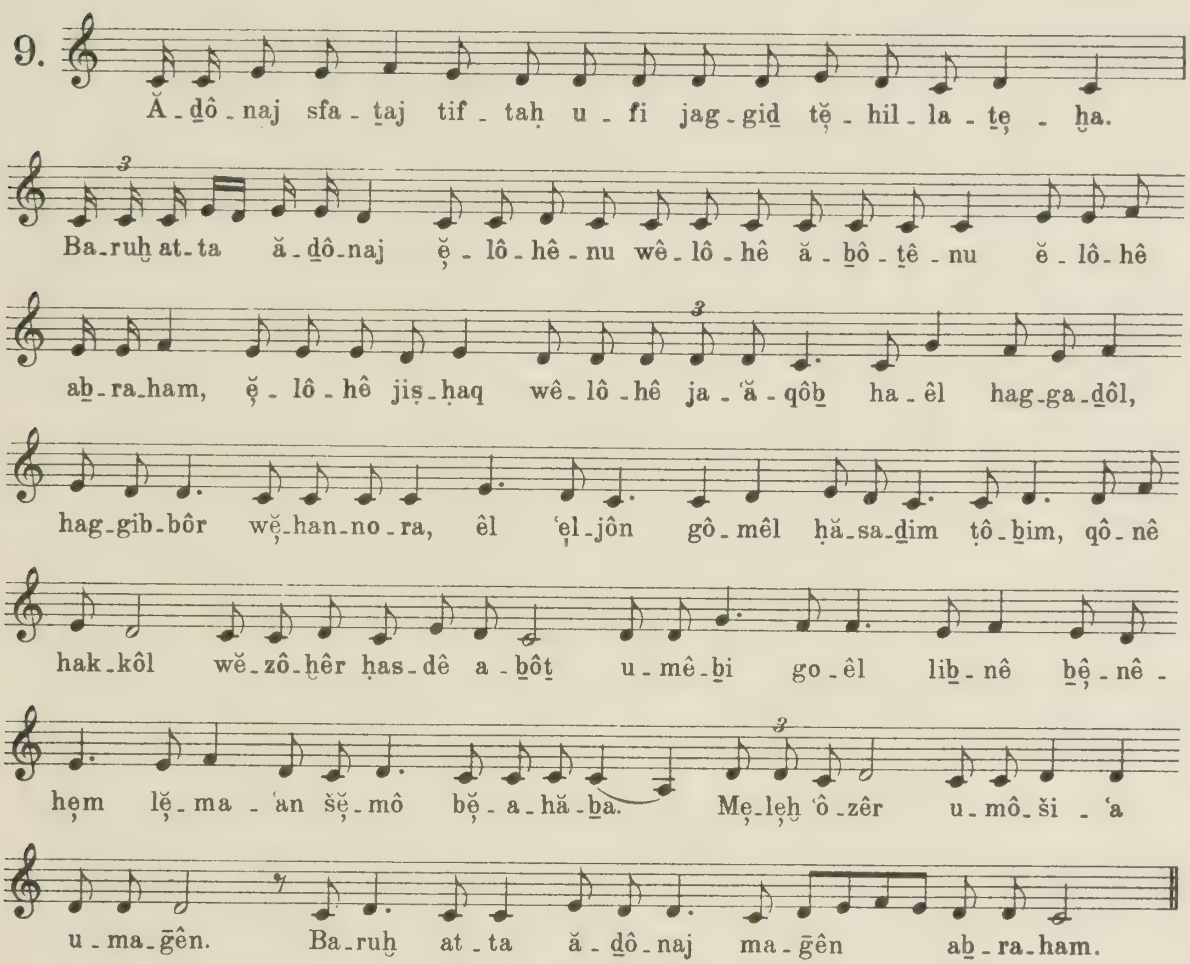


8.

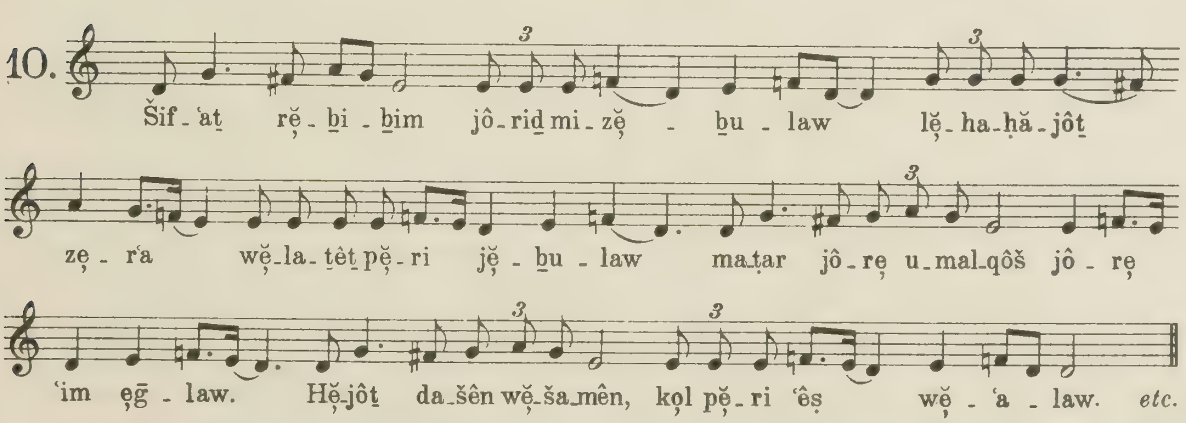



tit - rò - mam u - be̱-sif-te̱ ṣad - di - qim tit-ba - rah̯, u bil-šôn ḥă-
si- - dim tit - qad-daš u - be̱-qe̱ - re̱b qe̱ - dô - šim tit - hal-lal.

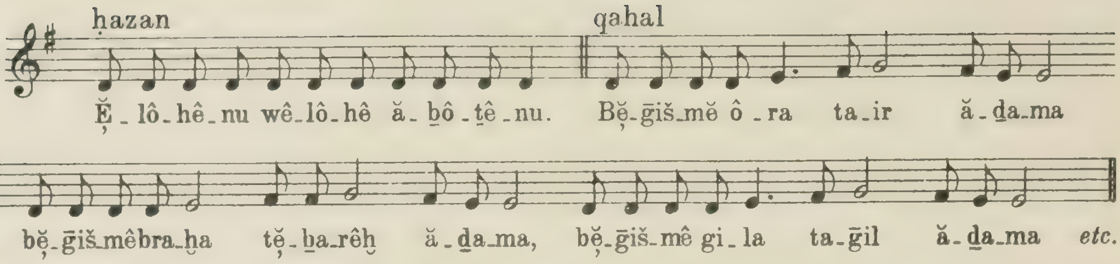
9.


Ă - d̲ô - naj sfa - t̲aj tif - taḥ u - fi jag - gid̲ te̱ - hil - la - t̲e̱ - h̯a.
Ba-ruh̯ at-ta ă - d̲ô-naj e̱ - lô - hê - nu wê - lô - hê ă - b̲ô - t̲ê - nu ĕ - lô - hê
ab̲-ra-ham, e̱ - lô - hê jis-ḥaq wê - lô - hê ja - 'ă - qôb̲ ha - êl hag-ga-d̲ôl,
hag-gib-bôr we̱-han-no-ra, êl 'e̱l-jôn gô-mêl ḥă-sa-d̲im ṭô-b̲im, qô-nê
hak-kôl we̱-zô-h̯ êr ḥas-dê a - b̲ôt̲ u-mê-b̲i go-êl lib̲-nê b̲ê̱-nê -
he̱m le̱-ma - 'an še̱-mô be̱ - a - hă - b̲a. Me̱-le̱h̯ 'ô - zêr u - mô - ši - 'a
u - ma - ḡên. Ba-ruh̯ at - ta ă - d̲ô-naj ma - ḡên ab̲ - ra-ham.

10.

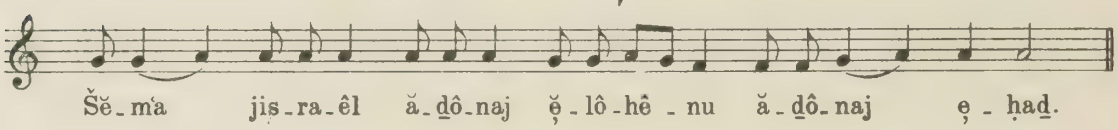

Sif - 'at̲ re̱ - b̲i - b̲im jô-rid̲ mi - ze̱ - b̲u - law le̱-ha-ḥă-jôt̲
ze̱ - r'a we̱-la-t̲êt pe̱-ri je̱ - b̲u - law ma-ṭar jô - re̱ u-mal-qôš jô - re̱
'im e̱ḡ - law. He̱-jôt̲ da-šên we̱-ša-mên, ko̱l pe̱-ri 'ê̱ṣ we̱ - 'a - law. etc.

11.

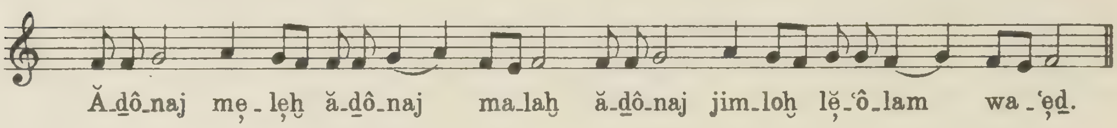


Haqafot, הקפות

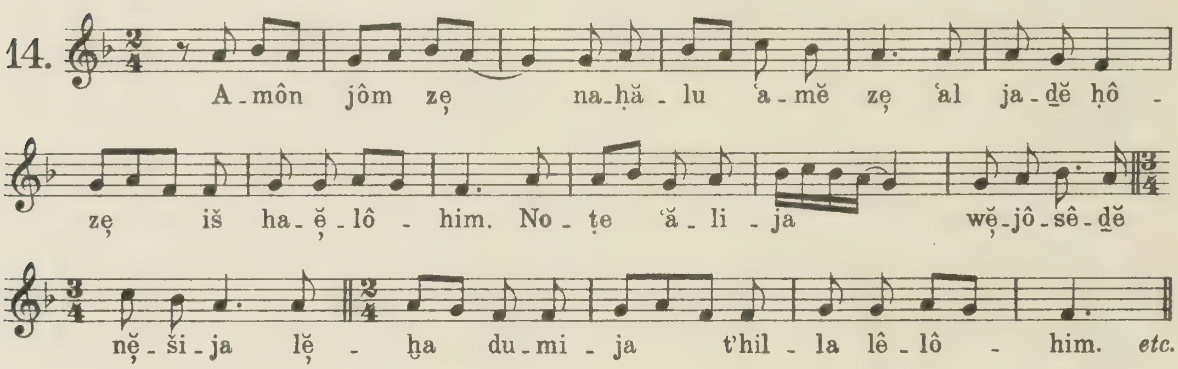
12.



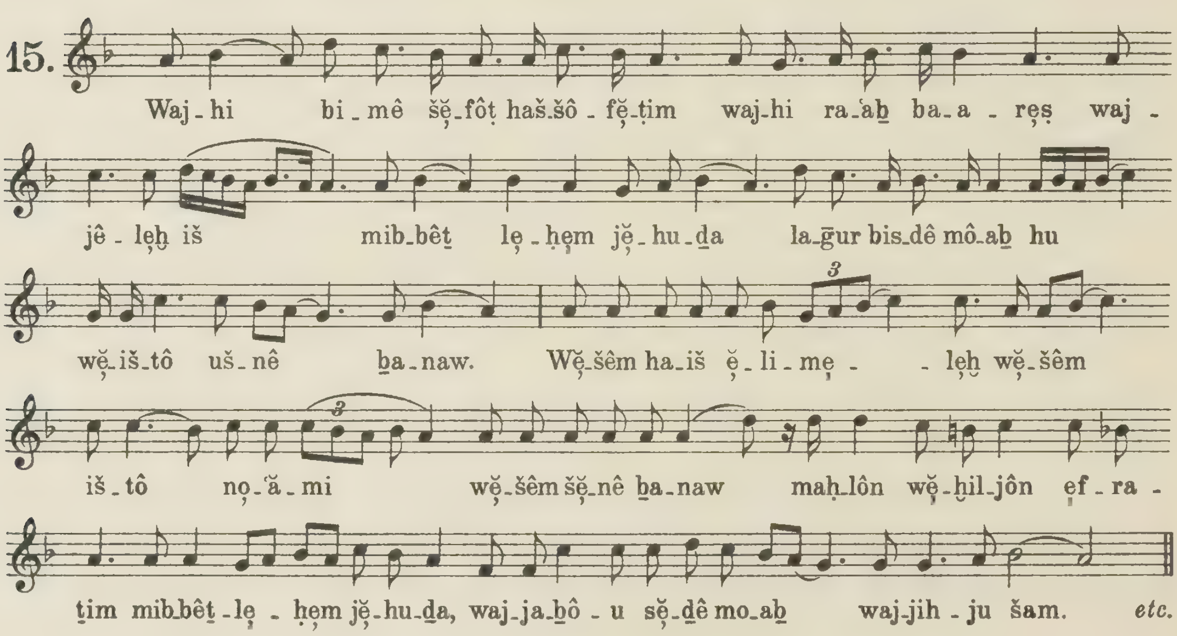
13.



14.



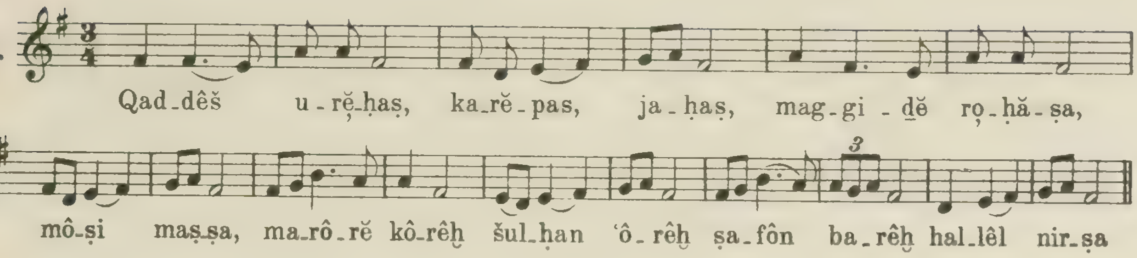
15.



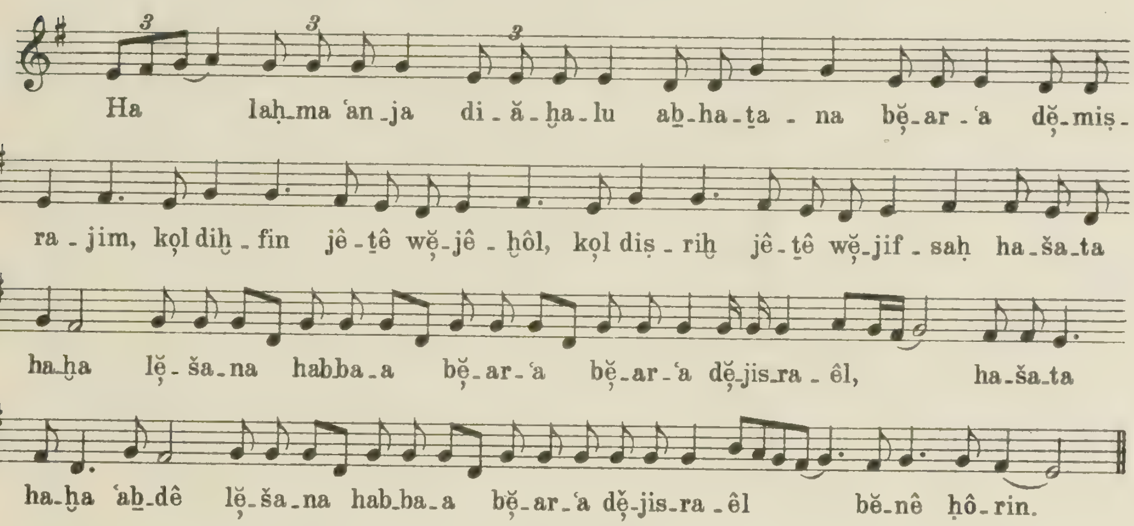
Passover, פסח

Ostern

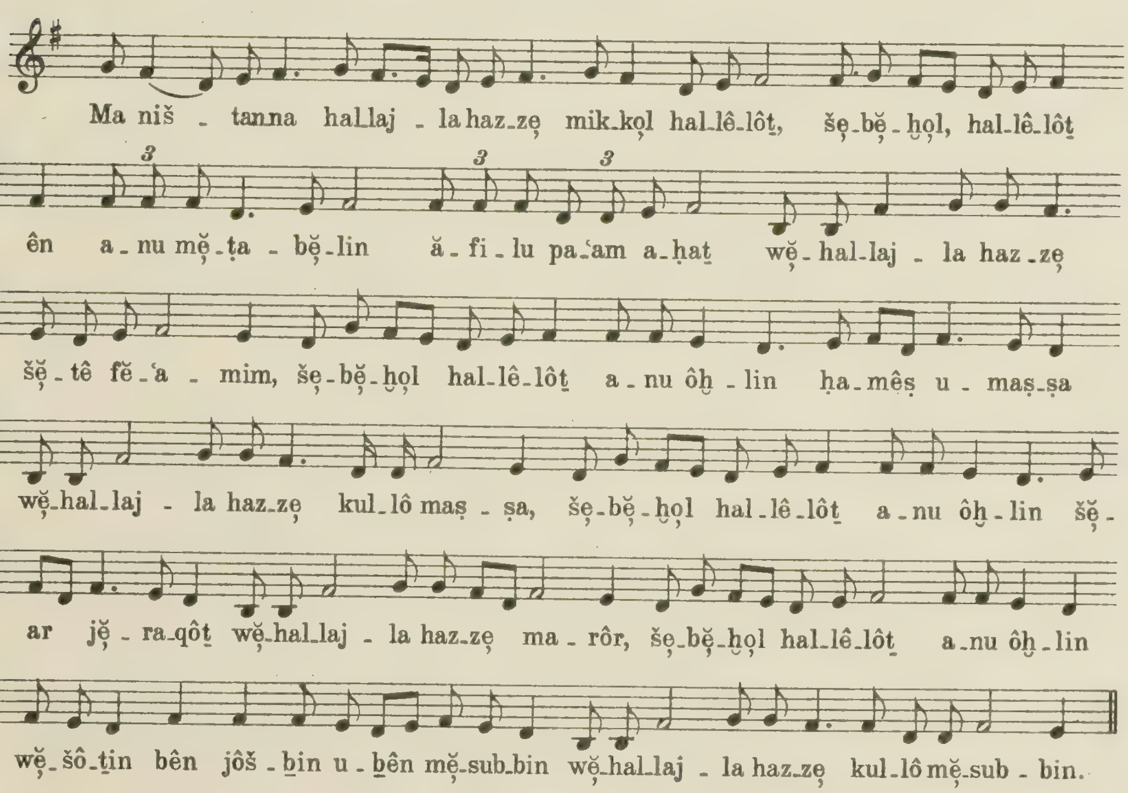
16.



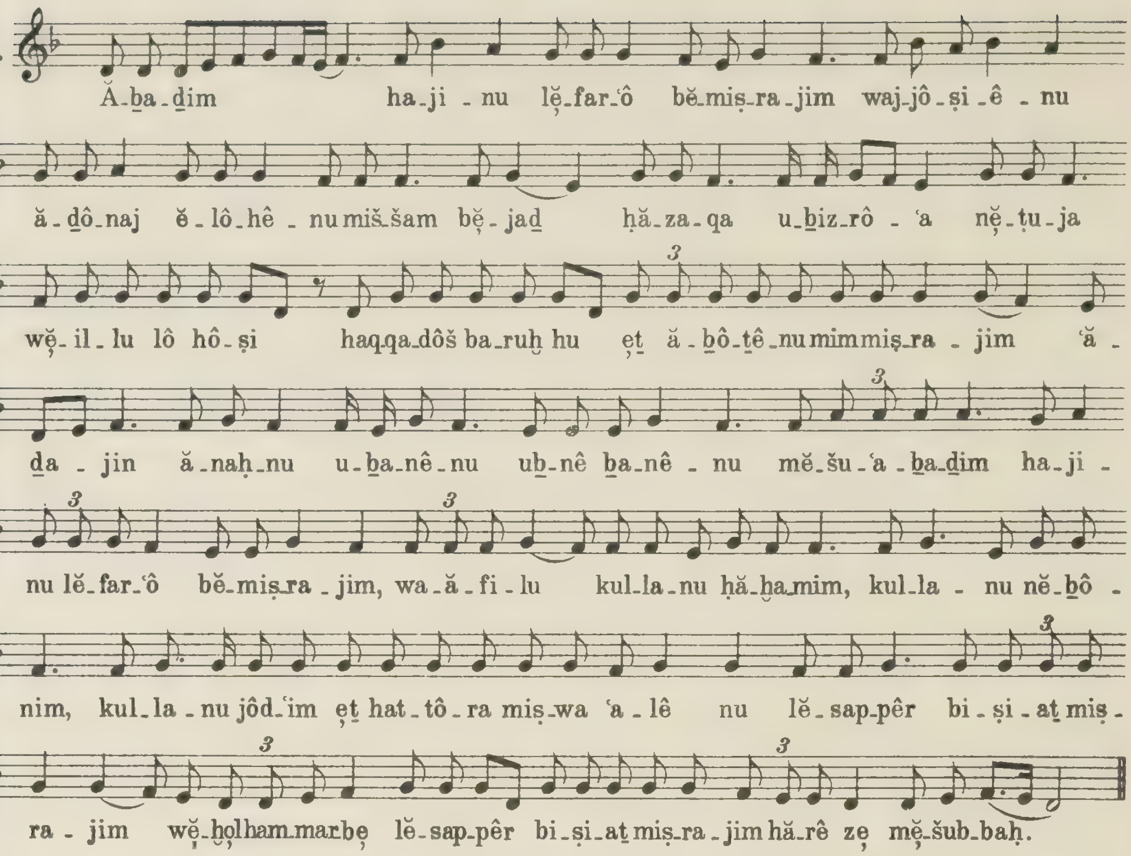
17.



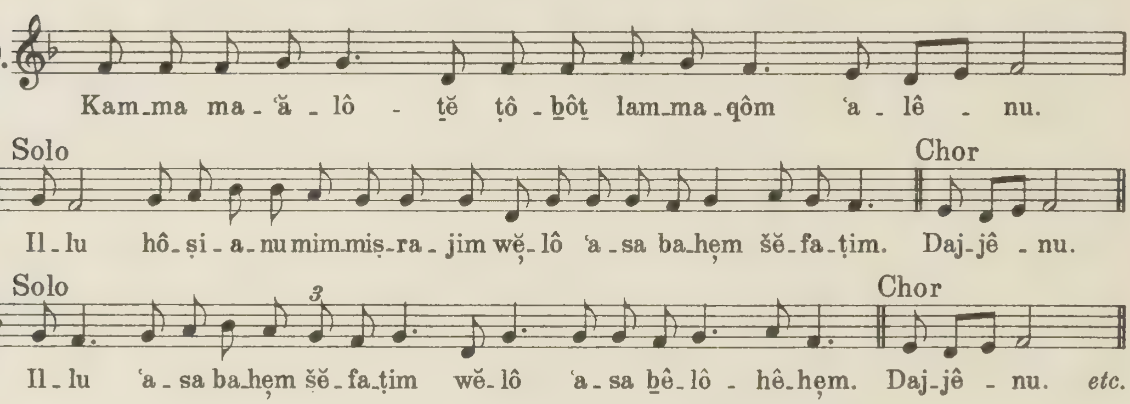
18.



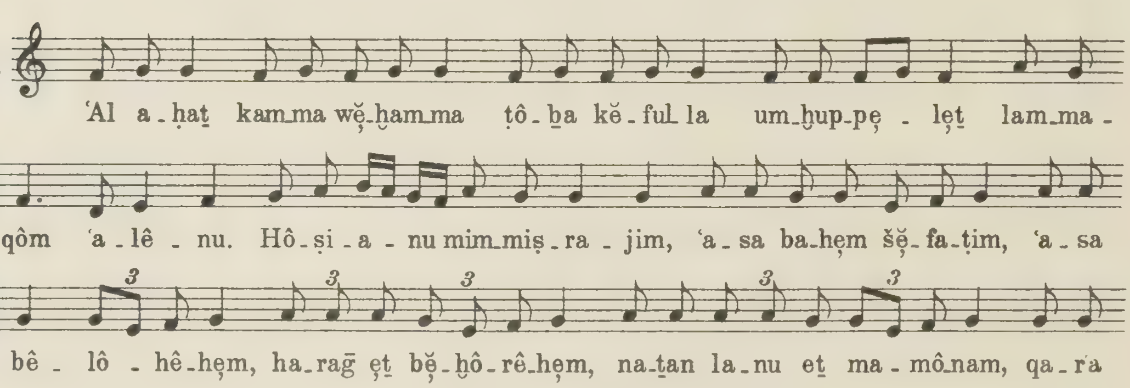
19.

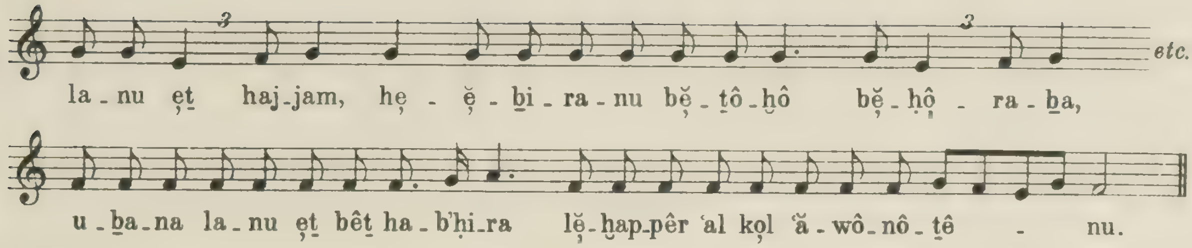

Ă-ba-dim ha-ji-nu lĕ-far-'ô bĕ-miṣ-ra-jim waj-jô-ṣi-ê-nu
ă-dô-naj ĕ-lô-hê-nu miš-šam bę-jad ḥă-za-qa u-biz-rô-'a nĕ-ṭu-ja
wę-il-lu lô hô-ṣi haq-qa-dôš ba-ruḫ hu ęt ă-bô-tê-nu mim-miṣ-ra-jim 'ă-
da-jin ă-naḥ-nu u-ba-nê-nu ub-nê ba-nê-nu mĕ-šu-'a-ba-dim ha-ji-
nu lĕ-far-'ô bĕ-miṣ-ra-jim, wa-ă-fi-lu kul-la-nu ḥă-ḫa-mim, kul-la-nu nĕ-bô-
nim, kul-la-nu jôd-'im ęt hat-tô-ra miṣ-wa 'a-lê nu lĕ-sap-pêr bi-ṣi-at miṣ-
ra-jim wę-ḫol-ham-mar-bę lĕ-sap-pêr bi-ṣi-at miṣ-ra-jim hă-rê zę mę-šub-baḥ.

20.

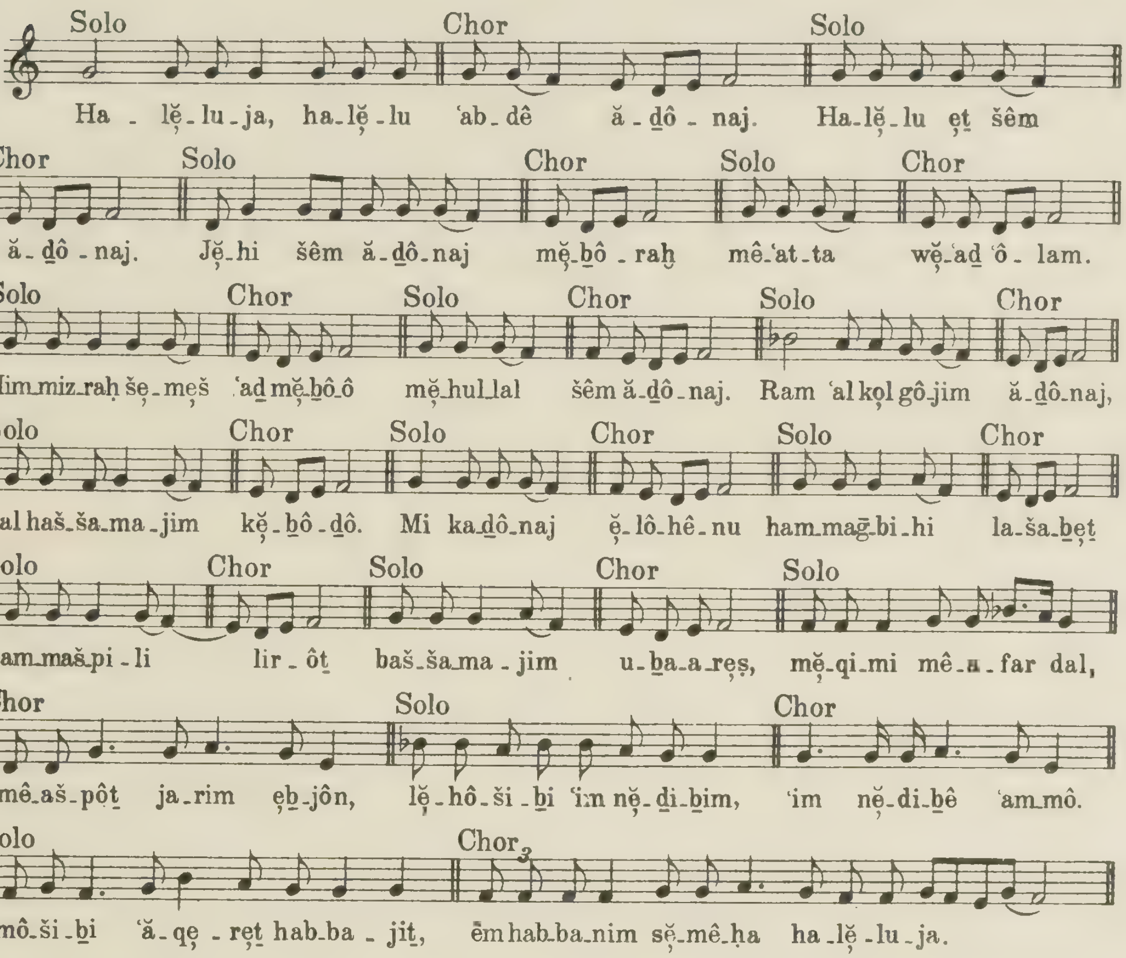

Kam-ma ma-'ă-lô-tĕ ṭô-bôt lam-ma-qôm 'a-lê-nu.
Solo
Il-lu hô-ṣi-a-nu mim-miṣ-ra-jim wę-lô 'a-sa ba-hęm šĕ-fa-ṭim.
Chor
Daj-jê-nu.
Solo
Il-lu 'a-sa ba-hęm šĕ-fa-ṭim wĕ-lô 'a-sa bê-lô-hê-hęm.
Chor
Daj-jê-nu. etc.

21.

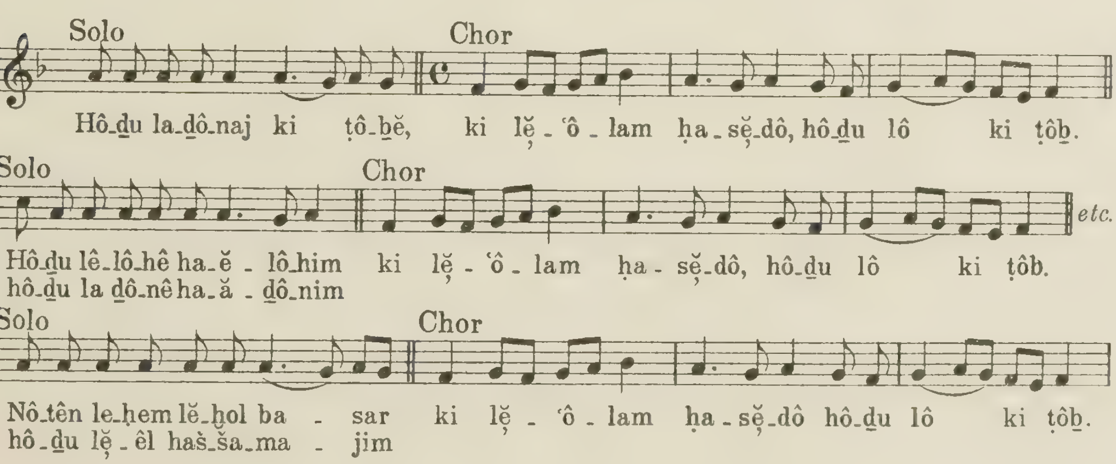

'Al a-ḥat kam-ma wę-ḫam-ma ṭô-ba kĕ-ful-la um-ḫup-pę-lęt lam-ma-
qôm 'a-lê-nu. Hô-ṣi-a-nu mim-miṣ-ra-jim, 'a-sa ba-hęm šę-fa-ṭim, 'a-sa
bê-lô-hê-hęm, ha-rag ęt bę-ḫô-rê-hęm, na-tan la-nu et ma-mô-nam, qa-r'a


etc.
la - nu ẹt haj - jam, hẹ - ẹ̌ - bi - ra - nu bẹ̌ - tô - hô bẹ̌ - hộ - ra - ba,
u - ba - na la - nu ẹt bêt ha - b'hi - ra lẹ̌ - hap - pêr 'al kọl 'ă - wô - nô - tê - nu.

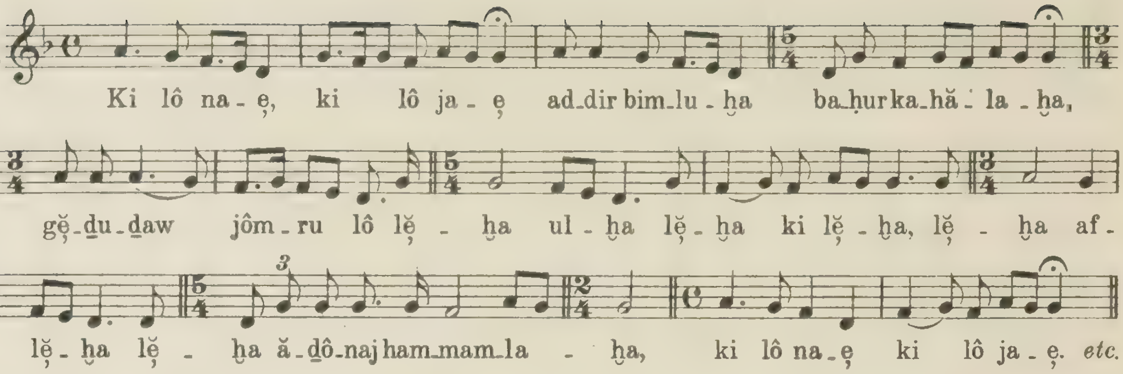
22.


Solo
Chor
Ha - lẹ̌ - lu - ja, ha - lẹ̌ - lu 'ab - dê ă - dô - naj. Ha - lẹ̌ - lu ẹt šêm
ă - dô - naj. Jẹ̌ - hi šêm ă - dô - naj mẹ̌ - bô - rah mê - 'at - ta wẹ̌ - 'ad 'ô - lam.
Mim - miz - rah šẹ - mẹš 'ad mẹ̌ - bô - ô mẹ̌ - hul - lal šêm ă - dô - naj. Ram 'al kọl gô - jim ă - dô - naj,
'al haš - ša - ma - jim kẹ̌ - bô - dô. Mi ka - dô - naj ẹ̌ - lô - hê - nu ham - mag - bi - hi la - ša - bẹt
ham - maš - pi - li lir - ôt baš - ša - ma - jim u - ba - a - rẹṣ, mẹ̌ - qi - mi mê - a - far dal,
mê - aš - pôt ja - rim ẹb - jôn, lẹ̌ - hô - ši - bi 'im nẹ̌ - di - bim, 'im nẹ̌ - di - bê 'am - mô.
mô - ši - bi 'ă - qẹ - rẹt hab - ba - jit, ēm hab - ba - nim sẹ̌ - mê - ha ha - lẹ̌ - lu - ja.

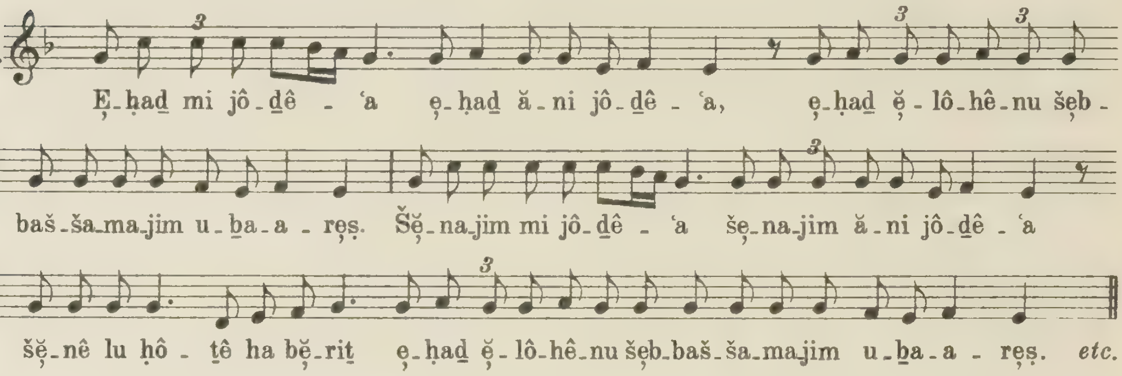
23.


Solo
Chor
Hô - du la - dô - naj ki tô - bẹ̌, ki lẹ̌ - 'ô - lam ha - sẹ̌ - dô, hô - du lô ki tôb.
etc.
Hô - du lê - lô - hê ha - ẹ̌ - lô - him ki lẹ̌ - 'ô - lam ha - sẹ̌ - dô, hô - du lô ki tôb.
hô - du la dô - nê ha - ă - dô - nim
Nô - tên le - hem lẹ̌ - hol ba - sar ki lẹ̌ - 'ô - lam ha - sẹ̌ - dô hô - du lô ki tôb.
hô - du lẹ̌ - êl haš - ša - ma - jim

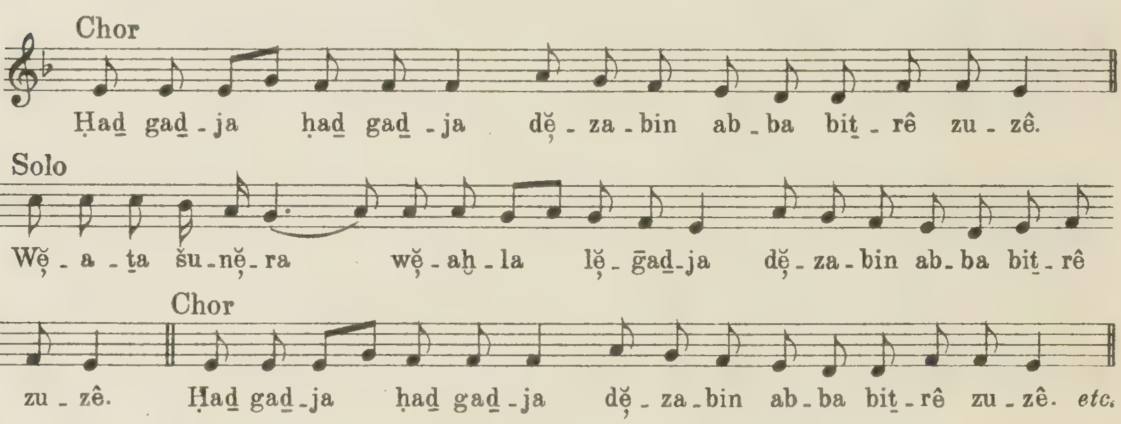
24.



25.

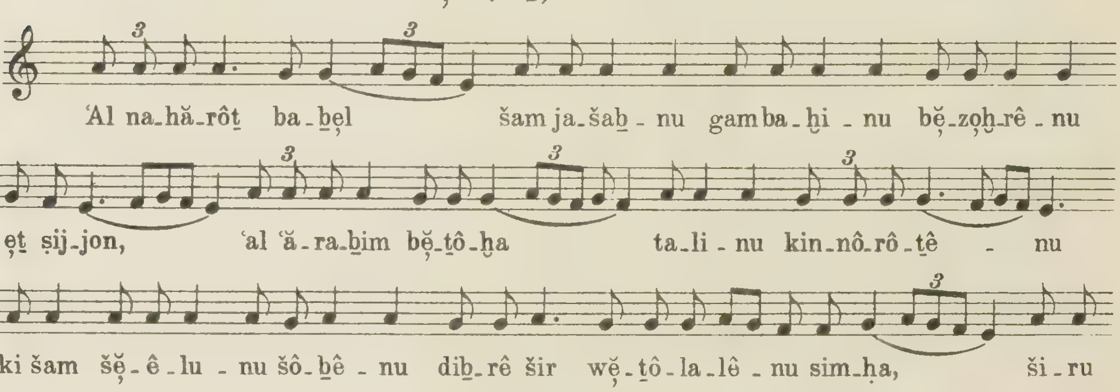


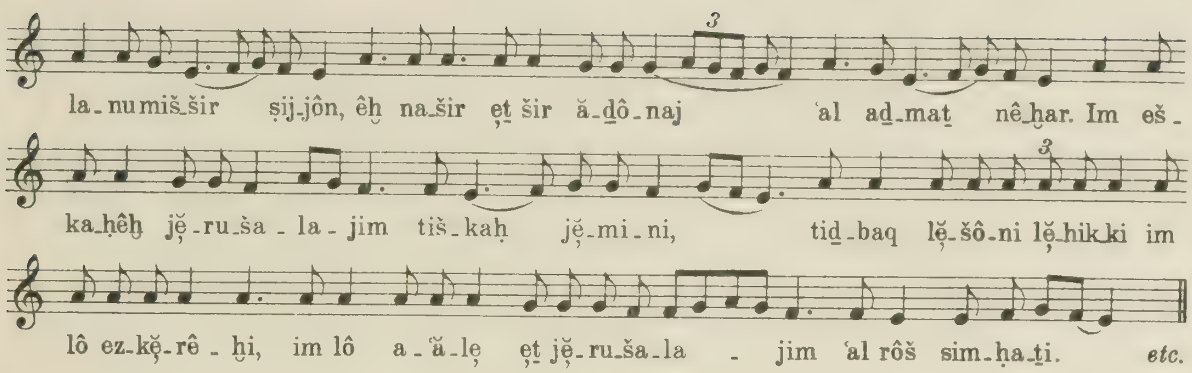
26.



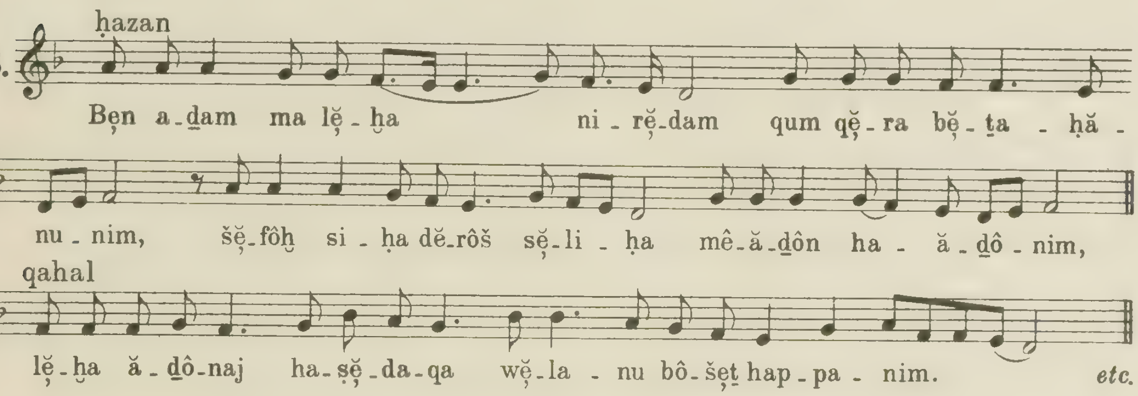
III Sĕliḥot, סליחות

27.

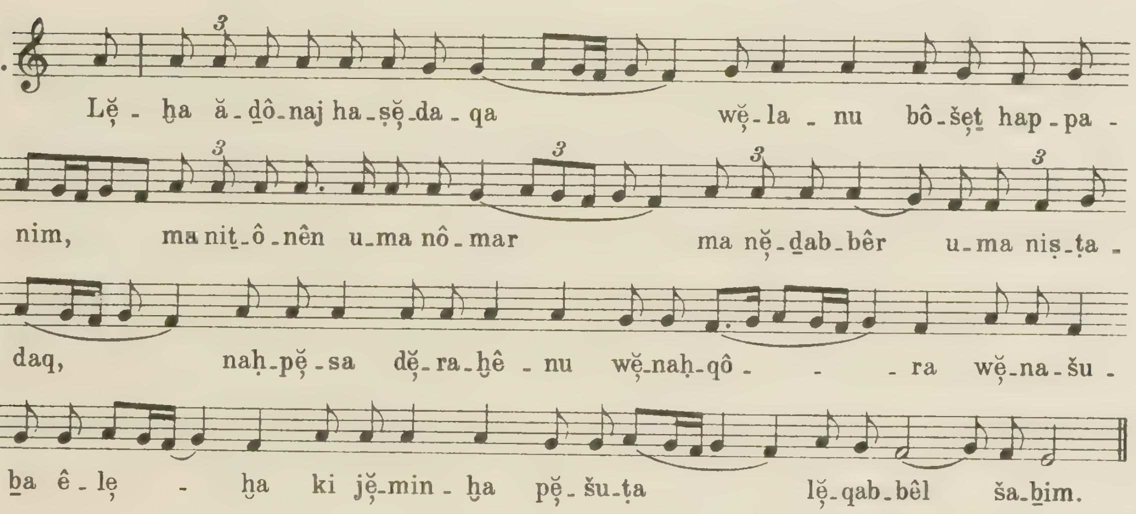



la_nu miš_šir ṣij_jôn, êḫ na_šir eṯ šir ă_d̲ô_naj ʿal ad̲_maṯ nê_ḫar. Im eš_
ka_ḥêḫ jĕ_ru_ša_la_jim tiš_kaḥ jĕ_mi_ni, tid̲_baq lĕ_šô_ni lĕ_hik_ki im
lô ez_kĕ_rê_ḫi, im lô a_ʿă_le eṯ jĕ_ru_ša_la_jim ʿal rôš sim_ḥa_ṯi. etc.

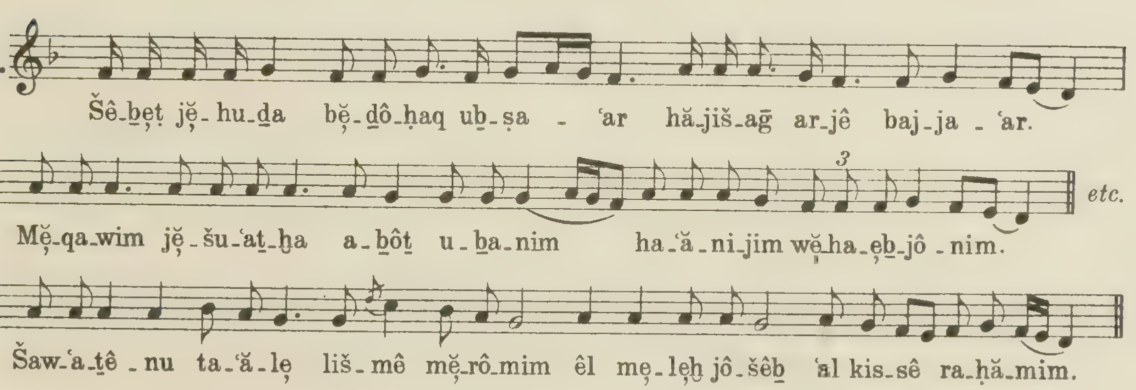
28.


ḥazan
Ben a_d̲am ma lĕ_ḫa ni_rĕ_dam qum qĕ_ra bĕ_ṯa_ḥă_
nu_nim, šĕ_fôḫ si_ḥa dĕ_rôš sĕ_li_ḥa mê_ă_d̲ôn ha_ă_d̲ô_nim,
qahal
lĕ_ḫa ă_d̲ô_naj ha_ṣĕ_da_qa wĕ_la_nu bô_šeṯ hap_pa_nim. etc.

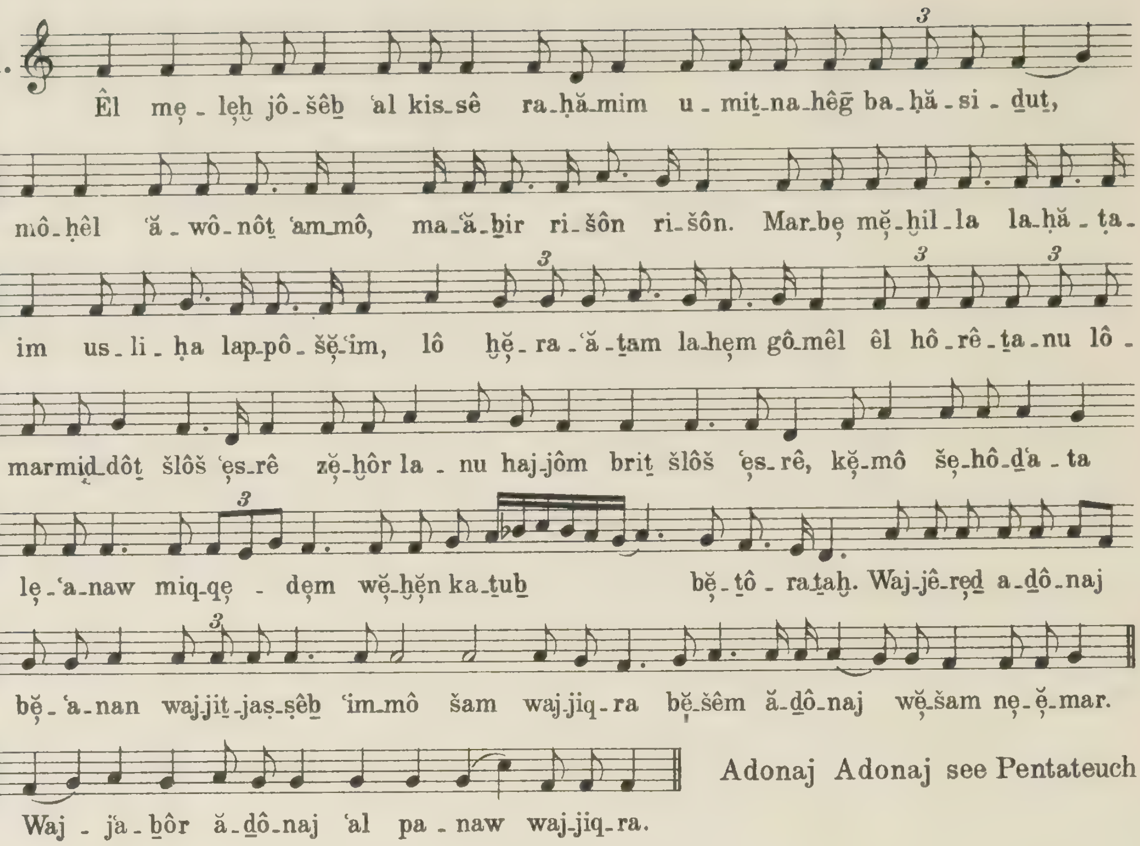
29.


Lĕ_ḫa ă_d̲ô_naj ha_ṣĕ_da_qa wĕ_la_nu bô_šeṯ hap_pa_
nim, ma niṯ_ô_nên u_ma nô_mar ma nĕ_d̲ab_bêr u_ma niṣ_ṭa_
daq, naḥ_pĕ_sa dĕ_ra_ḫê_nu wĕ_naḥ_qô_ra wĕ_na_šu_
b̲a ê_le_ḫa ki jĕ_min_ḫa pĕ_šu_ṭa lĕ_qab_bêl ša_b̲im.

30.

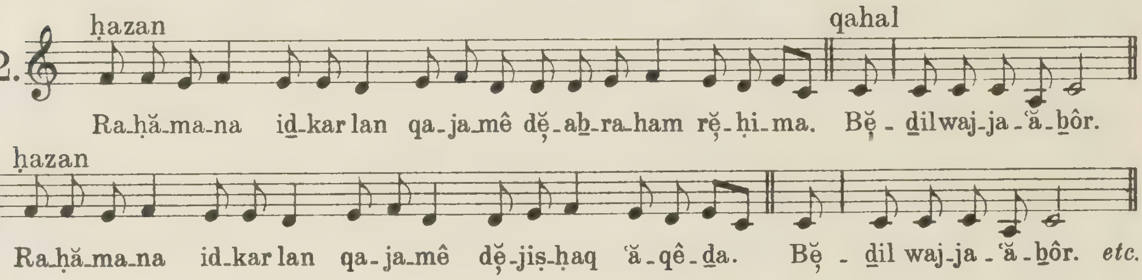

Šê_b̲eṭ jĕ_hu_d̲a bĕ_d̲ô_ḥaq ub̲_ṣa_ʿar hă_jiš_ag̲ ar_jê baj_ja_ʿar.
Mĕ_qa_wim jĕ_šu_ʿaṯ_ḫa a_b̲ôṯ u_b̲a_nim ha_ʿă_ni_jim wĕ_ha_eb̲_jô_nim. etc.
Šaw_ʿa_ṯê_nu ta_ʿă_le liš_mê mĕ_rô_mim êl me_leḫ jô_šêb̲ ʿal kis_sê ra_ḥă_mim.

31.

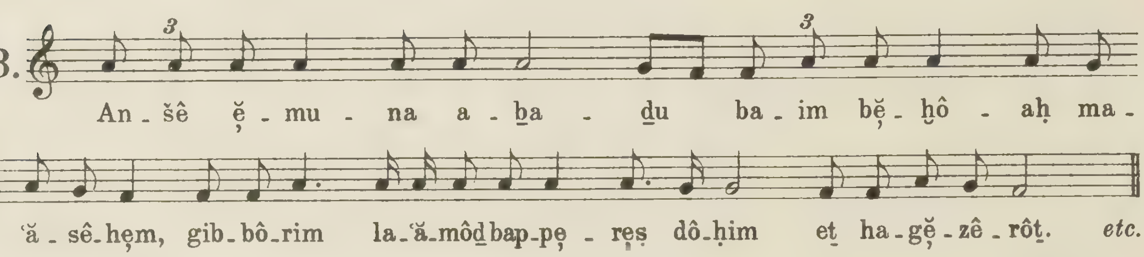


Adonaj Adonaj see Pentateuch

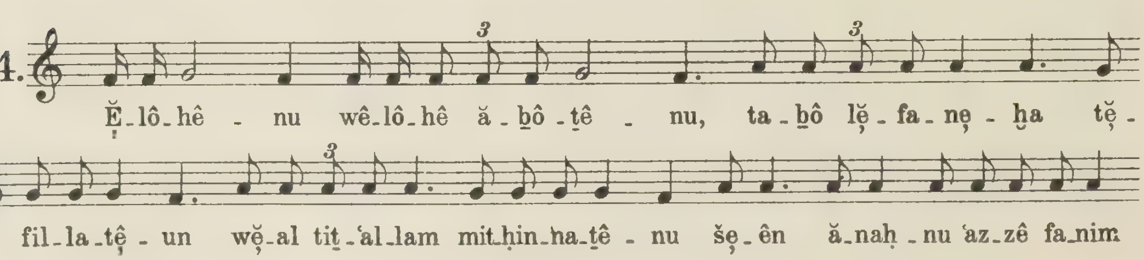
32.

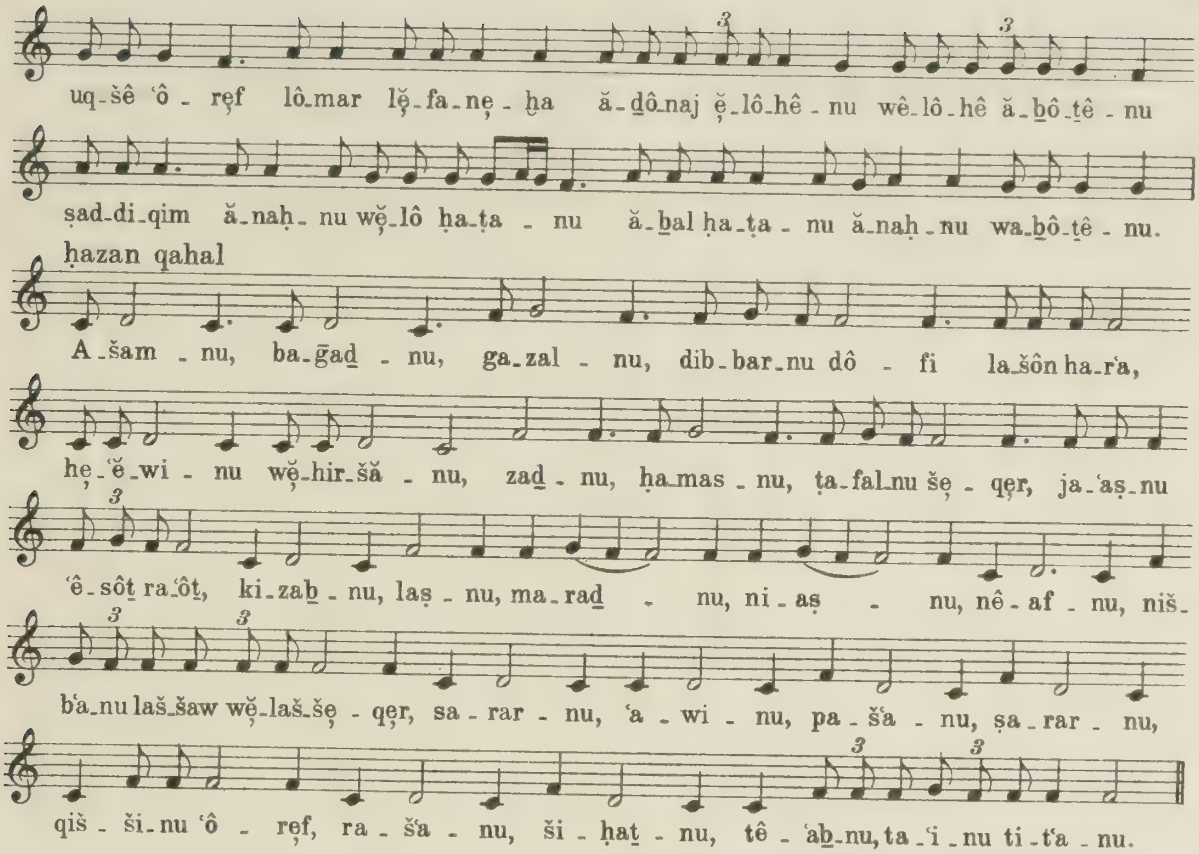


33.

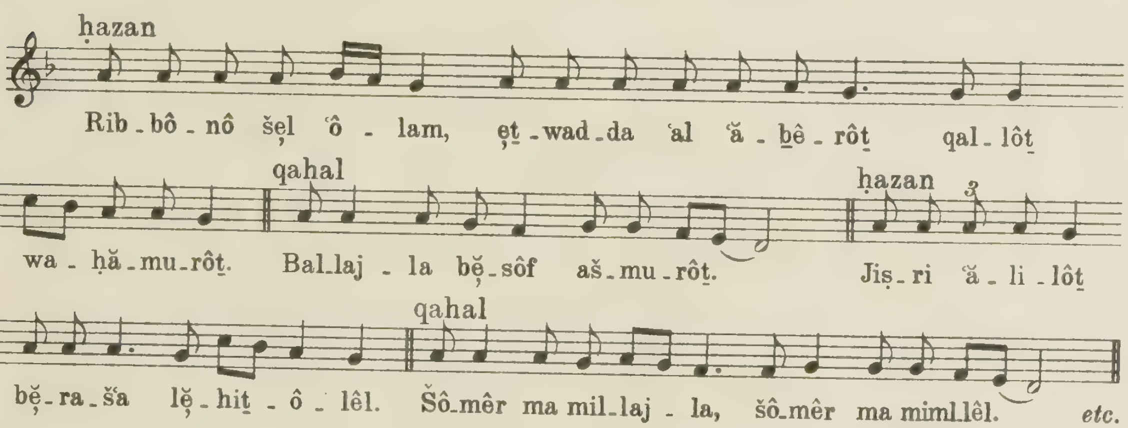


34.

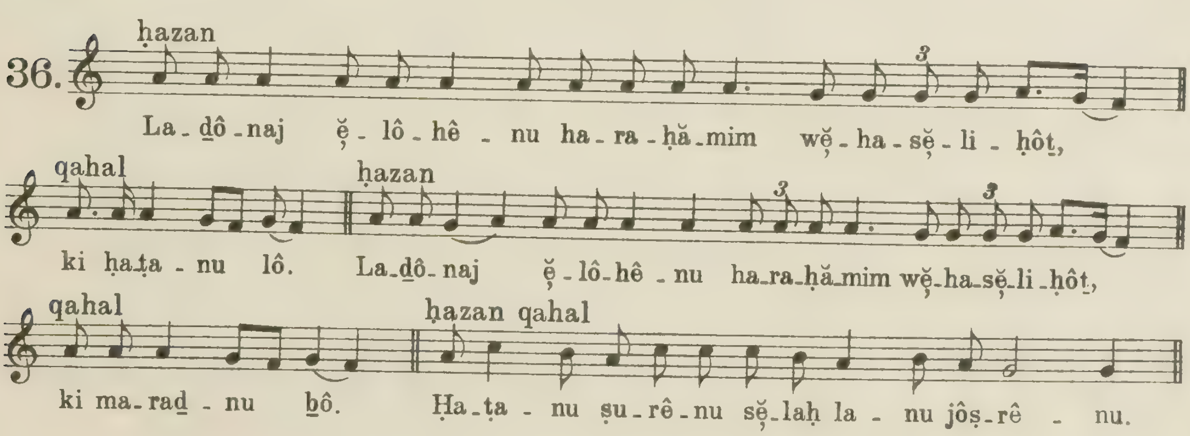



uq-šê ʿô - reṣf lô-mar lẹ̆-fa-nẹ-ḇa ă-ḏô-naj ẹ̆-lô-hê - nu wê-lô-hê ă-ḇô-ṯê - nu
ṣad-di-qim ă-naḥ- nu wẹ̆-lô ḥa-ṭa - nu ă-ḇal ḥa-ṭa - nu ă-naḥ - nu wa-ḇô-ṯê - nu.
ḥazan qahal
A-šam - nu, ba-ḡaḏ - nu, ga-zal - nu, dib-bar-nu dô - fi la-šôn ha-rʿa,
hẹ-ʿĕ-wi - nu wẹ̆-hir-šă - nu, zaḏ - nu, ḥa-mas - nu, ṭa-fal-nu šẹ - qẹr, ja-ʿaṣ-nu
ʿê-sôṯ ra-ʿôṯ, ki-zaḇ - nu, laṣ - nu, ma-raḏ - nu, ni - aṣ - nu, nê - af - nu, niš-
bʿa-nu laš-šaw wẹ̆-laš-šẹ - qẹr, sa - rar - nu, ʿa - wi - nu, pa - šʿa - nu, ṣa - rar - nu,
qiš - ši-nu ʿô - reṣf, ra - šʿa - nu, ši - ḥaṯ - nu, tê - ʿaḇ-nu, ta -ʿi -nu ti -tʿa - nu.

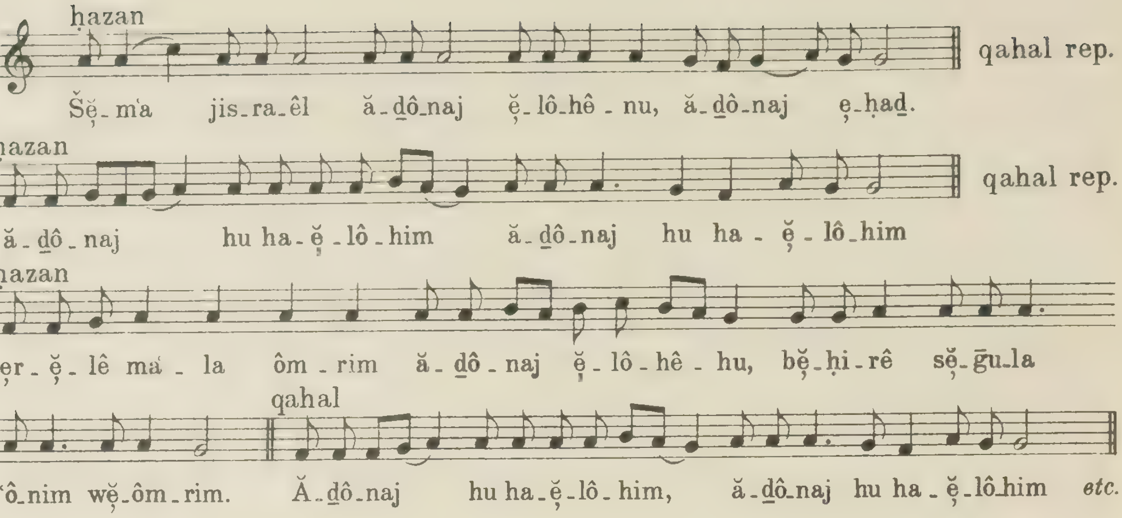
35.


ḥazan
Rib - bô - nô šẹl ʿô - lam, ẹṯ -wad-da ʿal ʿă - ḇê - rôṯ qal - lôṯ
wa - ḥă - mu - rôṯ. Bal-laj - la bẹ̆-sôf aš - mu - rôṯ.
qahal
ḥazan
Jiṣ-ri ʿă - li - lôṯ
bẹ̆-ra - šʿa lẹ̆ - hiṯ - ô - lêl. Šô-mêr ma mil-laj - la, šô-mêr ma miml-lêl.
qahal
etc.

36.


ḥazan
La - ḏô - naj ẹ̆ - lô - hê - nu ha - ra - ḥă-mim wẹ̆ - ha - sẹ̆ - li - ḥôṯ,
qahal
ki ḥa-ṭa - nu lô.
ḥazan
La-ḏô - naj ẹ̆ - lô-hê - nu ha-ra-ḥă-mim wẹ̆-ha-sẹ̆-li -ḥôṯ,
qahal
ki ma-raḏ - nu ḇô.
ḥazan qahal
Ḥa-ṭa - nu ṣu - rê - nu sẹ̆-laḥ la - nu jôṣ-rê - nu.

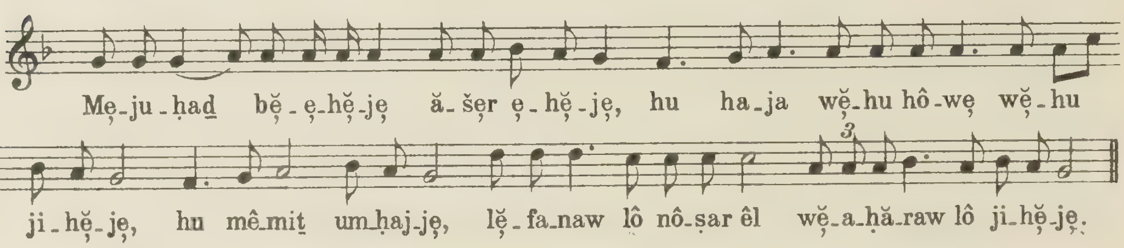
37.


ḥazan
Šẹ̆_m'a jis_ra_êl ă_d̲ô_naj ẹ̆_lô_hê_nu, ă_d̲ô_naj ẹ_ḥad̲.
qahal rep.
ḥazan
ă_d̲ô_naj hu ha_ẹ̆_lô_him ă_d̲ô_naj hu ha_ẹ̆_lô_him
qahal rep.
ḥazan
ẹr_ẹ̆_lê ma'_la ôm_rim ă_d̲ô_naj ẹ̆_lô_hê_hu, bẹ̆_ḥi_rê sẹ̆_g̲u_la
qahal
'ô_nim wẹ̆_ôm_rim. Ă_d̲ô_naj hu ha_ẹ̆_lô_him, ă_d̲ô_naj hu ha_ẹ̆_lô_him etc.

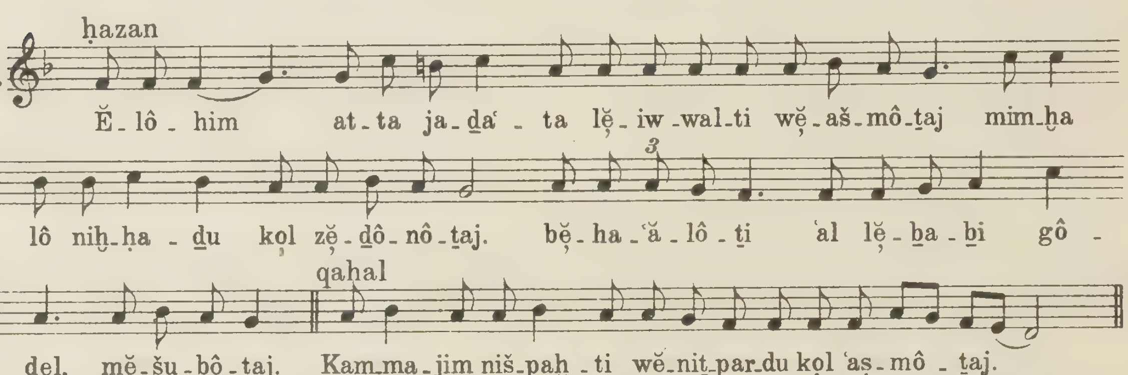
38.


Ă_d̲ô_naj mẹ_lẹḫ ă_d̲ô_naj ma_
laḫ ă_d̲ô_naj jim_lôḫ lẹ̆_'ô_lam wa_'ed̲.

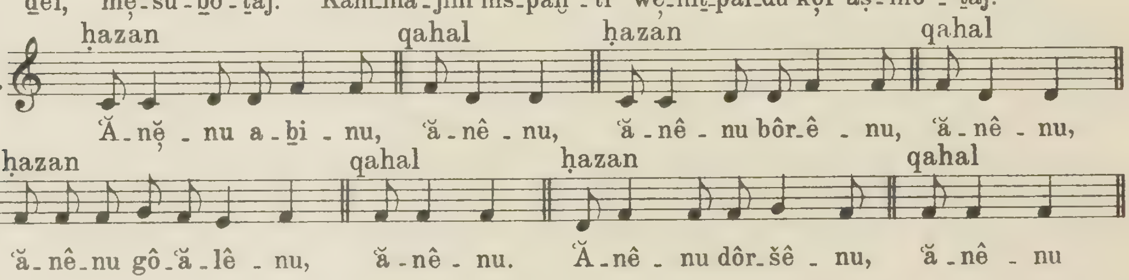
39.

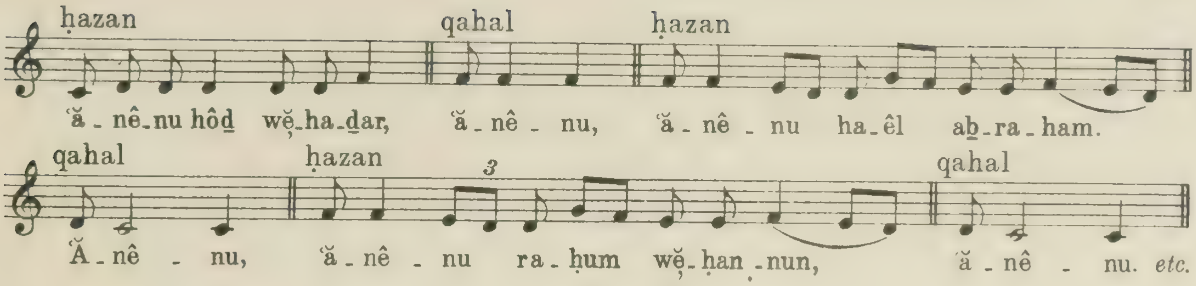

Mẹ_ju_ḥad̲ bẹ̆_ẹ_hẹ̆_jẹ ă_šẹr ẹ_hẹ̆_jẹ, hu ha_ja wẹ̆_hu hô_wẹ wẹ̆_hu
ji_hẹ̆_jẹ, hu mê_mit̲ um_ḥaj_jẹ, lẹ̆_fa_naw lô nô_ṣar êl wẹ̆_a_ḥă_raw lô ji_hẹ̆_jẹ.

40.

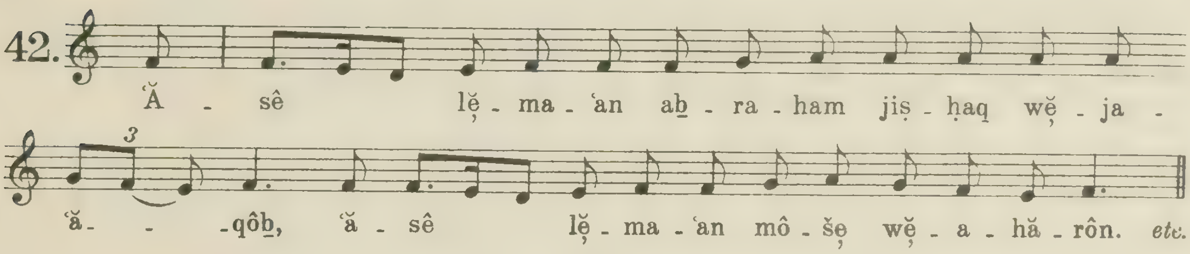

ḥazan
Ĕ_lô_him at_ta ja_d̲a'_ta lẹ̆_iw_wal_ti wẹ̆_aš_mô_t̲aj mim_ḫa
lô niḫ_ḥa_d̲u kọl zẹ̆_d̲ô_nô_t̲aj. bẹ̆_ha_'ă_lô_t̲i 'al lẹ̆_b̲a_b̲i gô_
qahal
d̲el, mẹ̆_šu_b̲ô_t̲aj. Kam_ma_jim niš_paḫ_ti wẹ̆_nit_par_du kọl 'aṣ_mô_t̲aj.

41.

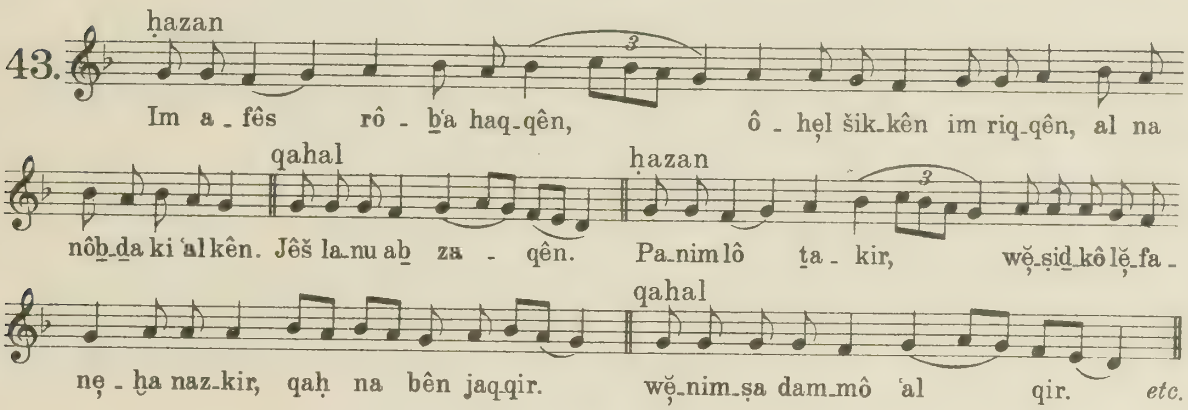

ḥazan
qahal
ḥazan
qahal
'Ă_nẹ̆_nu a_b̲i_nu, 'ă_nê_nu, 'ă_nê_nu bôr_ê_nu, 'ă_nê_nu,
ḥazan
qahal
ḥazan
qahal
'ă_nê_nu gô_'ă_lê_nu, 'ă_nê_nu. 'Ă_nê_nu dôr_šê_nu, 'ă_nê_nu


ḥazan
qahal
ḥazan
ʿă - nê - nu hôḏ wĕ - ha - dar, ʿă - nê - nu, ʿă - nê - nu ha - êl ab̲ - ra - ham.
qahal
ḥazan
qahal
ʿĂ - nê - nu, ʿă - nê - nu ra - ḥum wĕ - ḥan - nun, ʿă - nê - nu. etc.

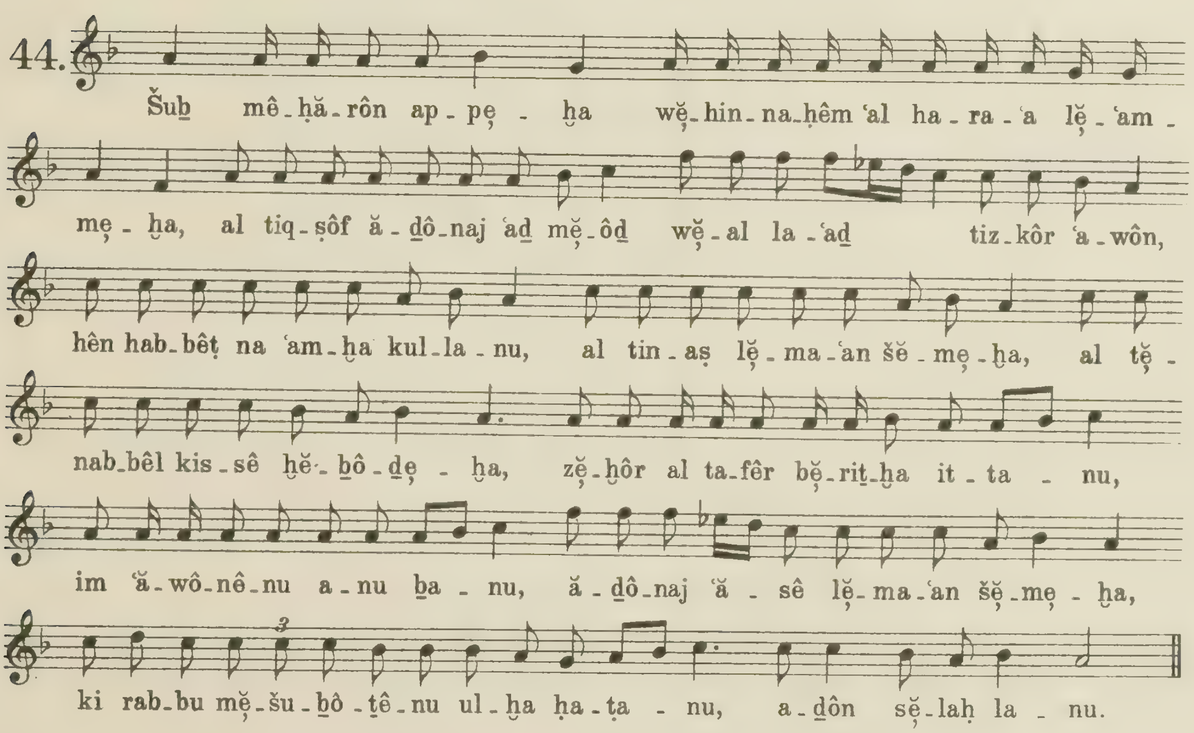
42.


ʿĂ - sê lĕ - ma - ʿan ab̲ - ra - ham jiṣ - ḥaq wĕ - ja -
ʿă- - -qôb̲, ʿă - sê lĕ - ma - ʿan mô - šẹ wĕ - a - hă - rôn. etc.

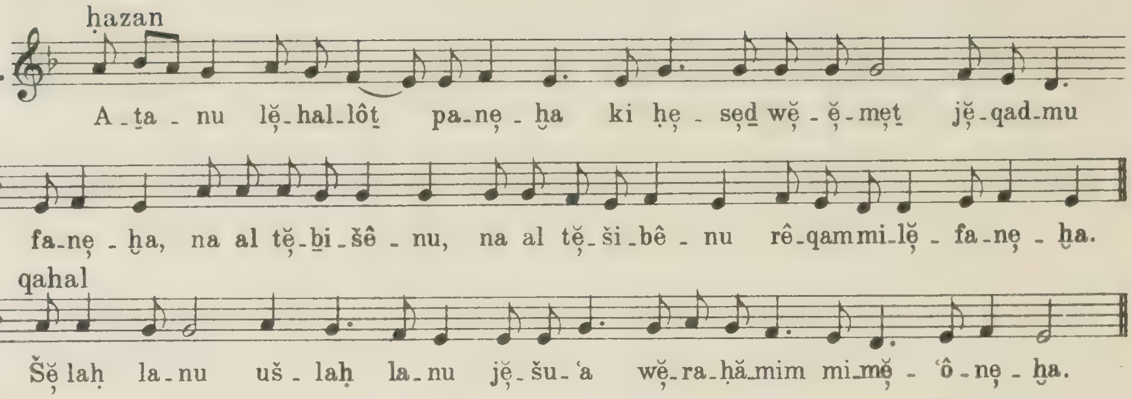
43.


ḥazan
Im a - fês rô - b̲ʿa haq - qên, ô - hẹl šik - kên im riq - qên, al na
qahal
ḥazan
nôb̲ - ḏa ki ʿal kên. Jêš la - nu ab̲ za - qên. Pa - nim lô ṯa - kir, wĕ - ṣiḏ - kô lĕ - fa -
qahal
nẹ - ẖa naz - kir, qaḥ na bên jaq - qir. wĕ - nim - ṣa dam - mô ʿal qir. etc.

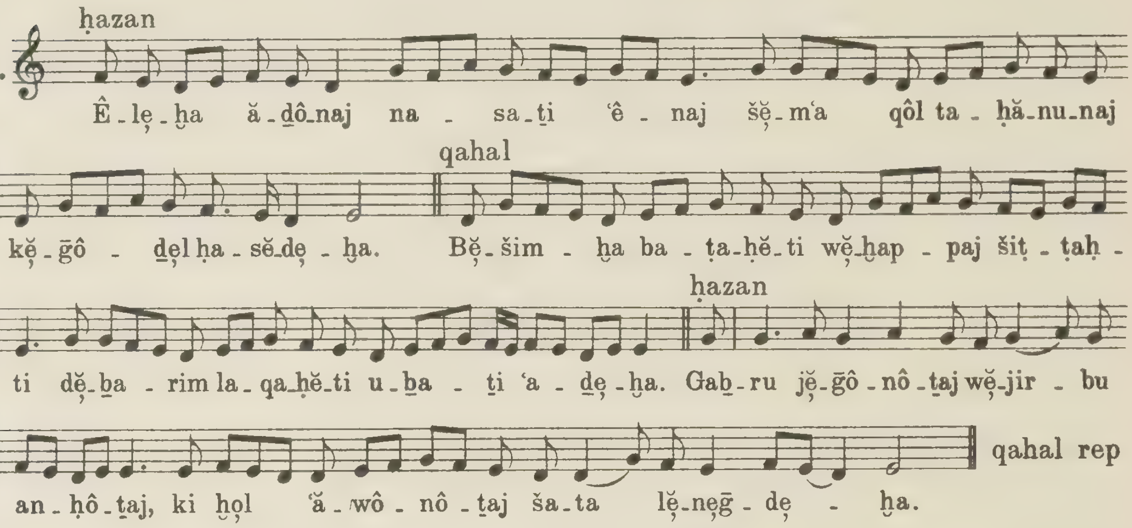
44.


Šub̲ mê - ḫă - rôn ap - pẹ - ẖa wĕ - hin - na - ḥêm ʿal ha - ra - ʿa lĕ - ʿam -
mẹ - ẖa, al tiq - ṣôf ă - ḏô - naj ʿaḏ mĕ - ôḏ wĕ - al la - ʿaḏ tiz - kôr ʿa - wôn,
hên hab - bêṭ na ʿam - ẖa kul - la - nu, al tin - aṣ lĕ - ma - ʿan šĕ - mẹ - ẖa, al tĕ -
nab - bêl kis - sê ẖĕ - b̲ô - ḏẹ - ẖa, zĕ - ẖôr al ta - fêr bĕ - rit - ẖa it - ta - nu,
im ʿă - wô - nê - nu a - nu b̲a - nu, ă - ḏô - naj ʿă - sê lĕ - ma - ʿan šĕ - mẹ - ẖa,
ki rab - bu mĕ - šu - b̲ô - ṯê - nu ul - ẖa ḥa - ṭa - nu, a - ḏôn sĕ - laḥ la - nu.

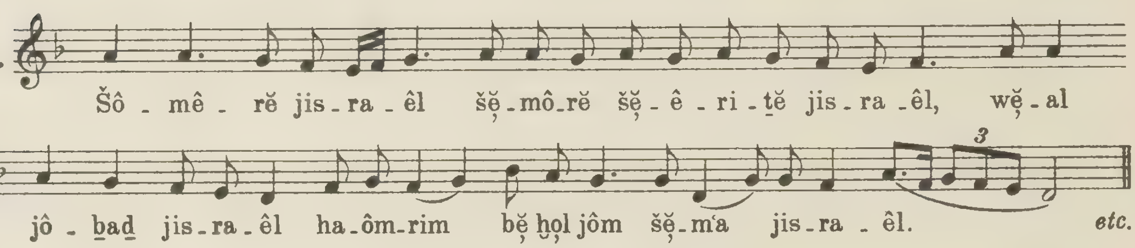
45.



46.



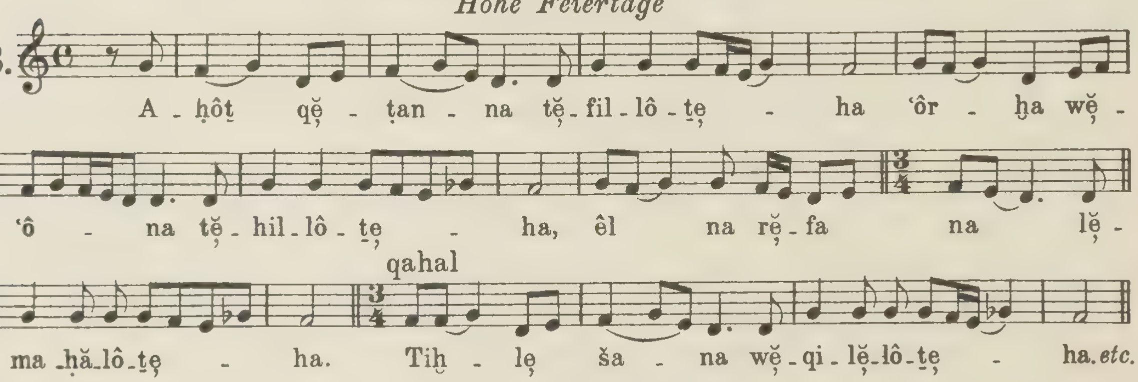
47.

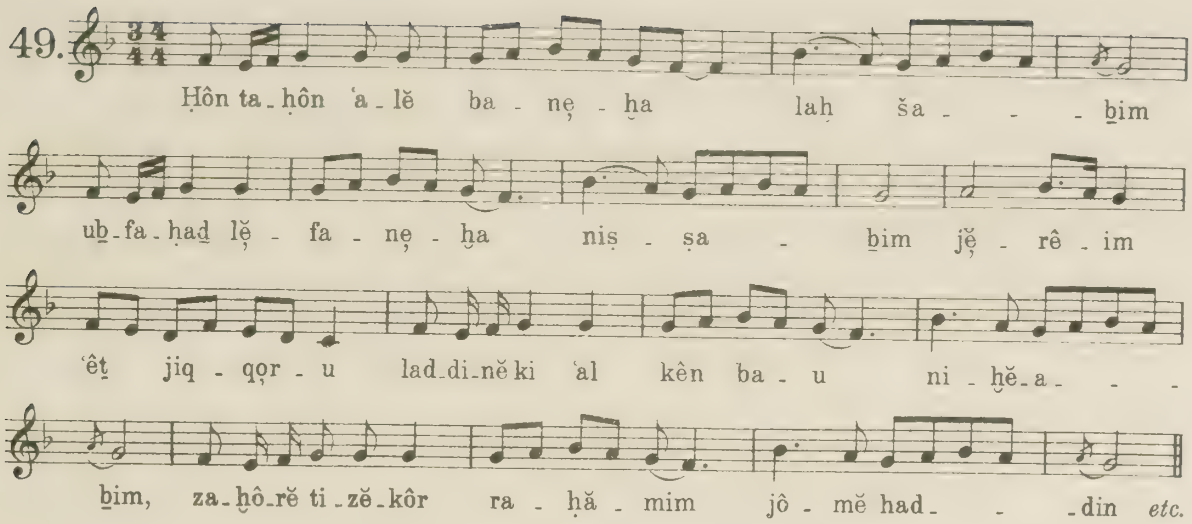


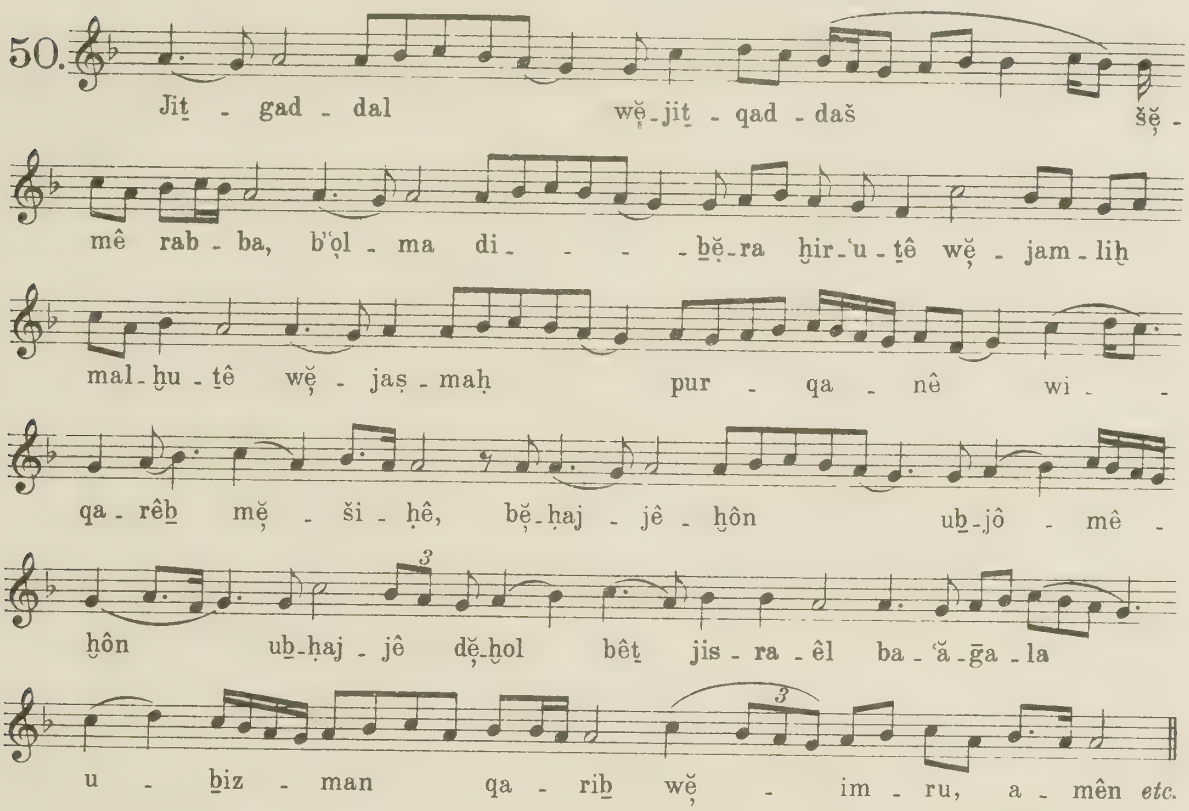
IV High Feasts, ימים נוראים

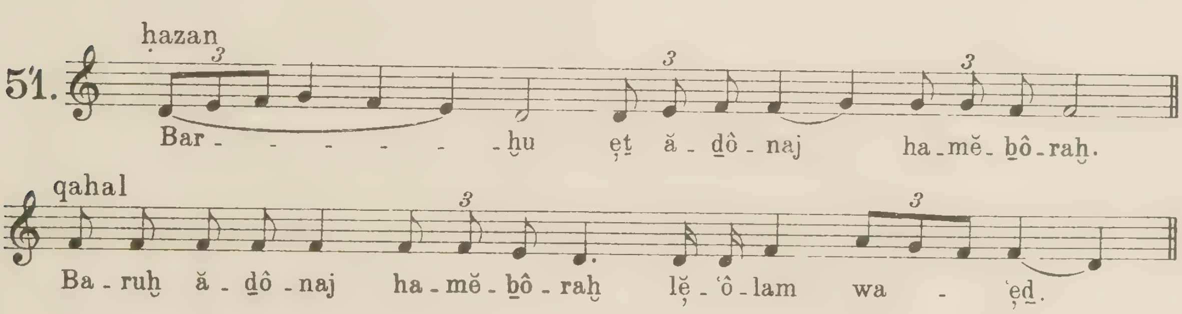
Hohe Feiertage

48.

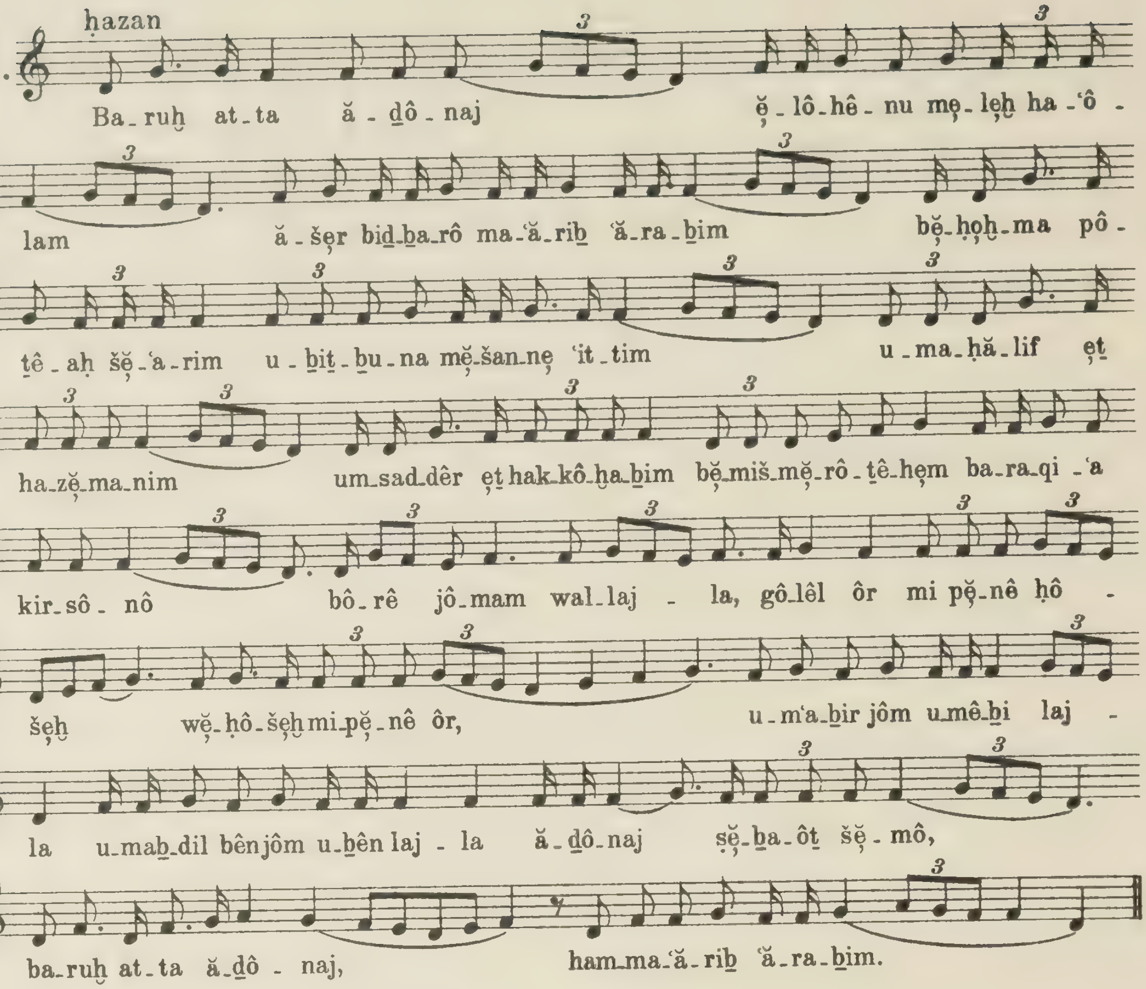



49.
Ḥôn ta-ḥôn ʿa-lĕ ba-nẹ-ẖa lah ša---ḇim
uḇ-fa-ḥaḏ lẹ̆-fa-nẹ-ẖa nis-ṣa-ḇim jẹ̆-rê-im
ʿêṯ jiq-qọr-u lad-di-nĕ ki ʿal kên ba-u ni-ẖĕ-a---
ḇim, za-ẖô-rĕ ti-zĕ-kôr ra-ḥă-mim jô-mĕ had---din etc.

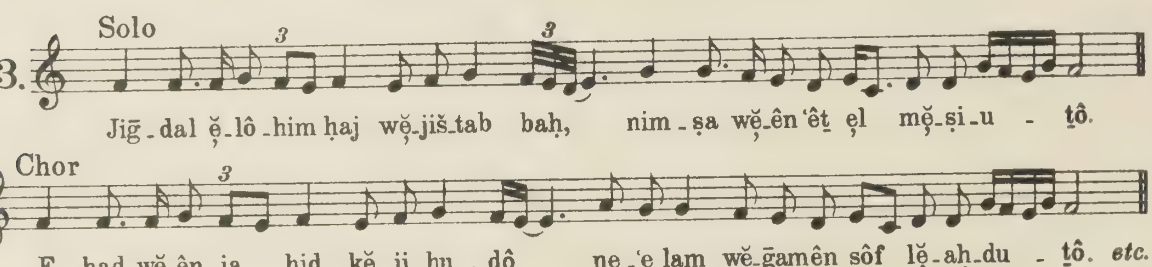

50.
Jiṯ-gad-dal wẹ̆-jiṯ-qad-daš šẹ̆-
mê rab-ba, bʿọl-ma di----bẹ̆-ra ẖir-ʿu-ṯê wẹ̆-jam-liḥ
mal-ẖu-ṯê wẹ̆-jaṣ-maḥ pur-qa-nê wi-
qa-rêḇ mẹ̆-ši-ḥê, bẹ̆-ḥaj-jê-ẖôn uḇ-jô-mê-
ẖôn uḇ-ḥaj-jê dẹ̆-ẖol bêṯ jis-ra-êl ba-ʿă-ḡa-la
u-ḇiz-man qa-riḇ wẹ̆-im-ru, a-mên etc.


51.
hazan
Bar------ẖu ẹṯ ă-ḏô-naj ha-mĕ-ḇô-raẖ.
qahal
Ba-ruẖ ă-ḏô-naj ha-mĕ-ḇô-raẖ lẹ̆-ʿô-lam wa-ʿẹḏ.

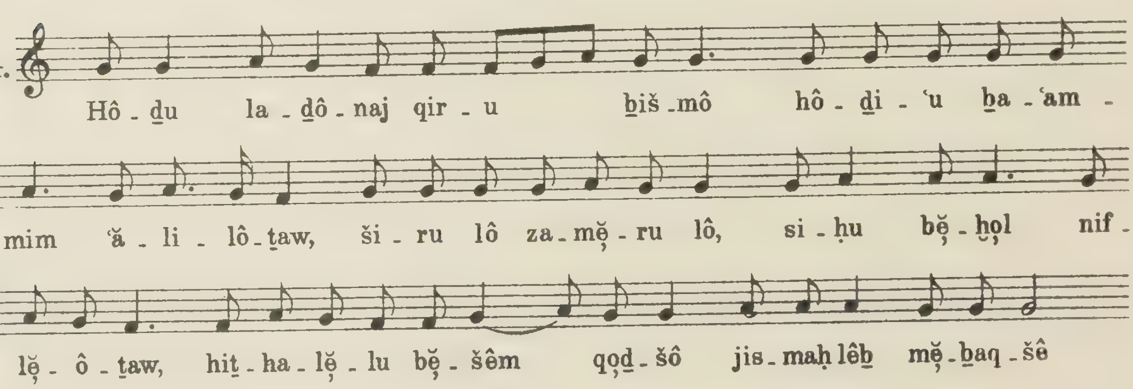
52.

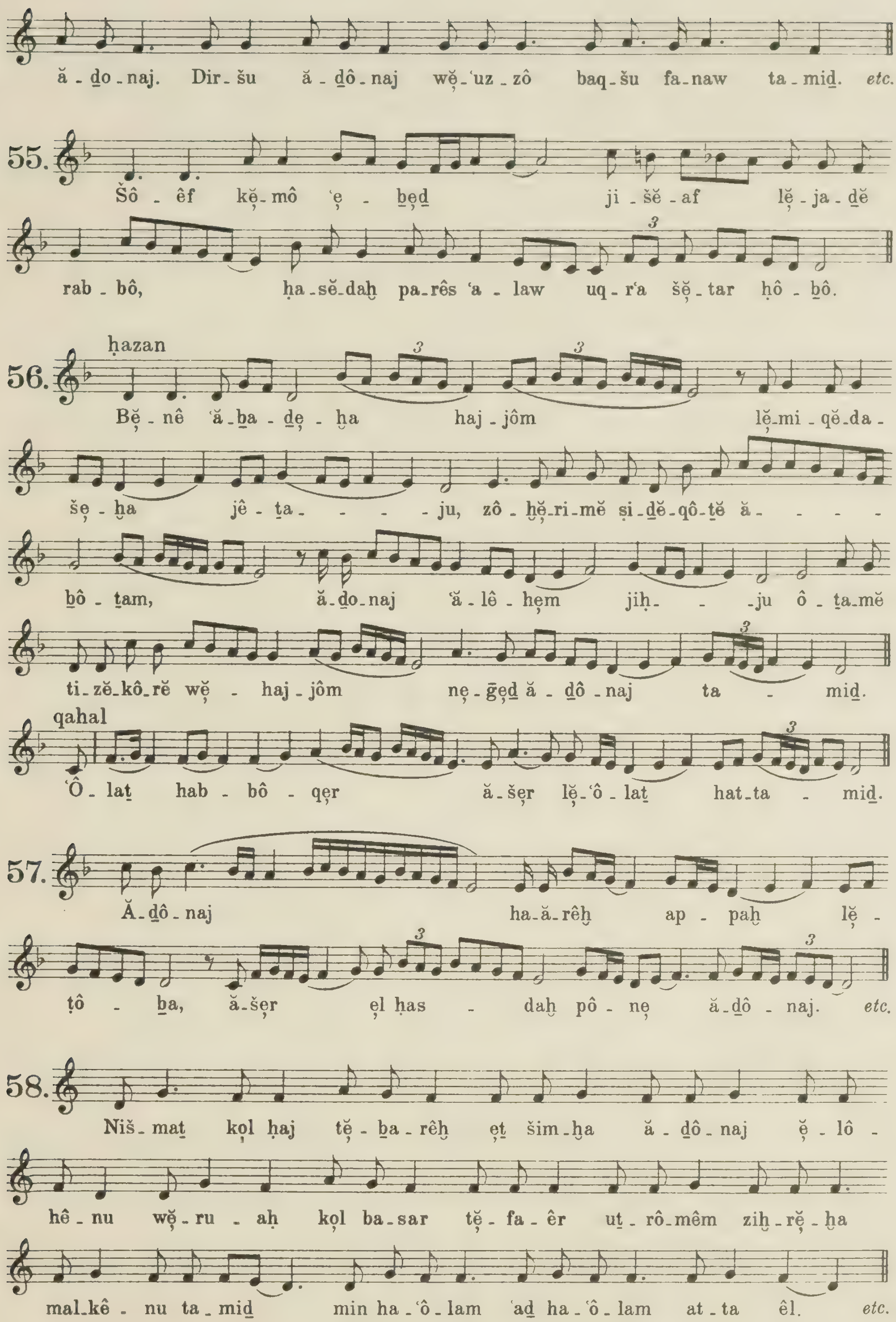

ḥazan
Ba-ruẖ at-ta ă-d̲ô-naj ẹ̆-lô-hê-nu mẹ-lẹẖ ha-ʿô-
lam ă-šẹr bid̲-b̲a-rô ma-ʿă-rib̲ ʿă-ra-b̲im bẹ̆-ḥọẖ-ma pô-
t̲ê-aḥ šẹ̆-ʿa-rim u-b̲it̲-b̲u-na mẹ̆-šan-nẹ ʿit-tim u-ma-ḥă-lif ẹt̲
ha-zẹ̆-ma-nim um-sad-dêr ẹt̲ hak-kô-ḵa-b̲im bẹ̆-miš-mẹ̆-rô-t̲ê-hẹm ba-ra-qi-ʿa
kir-sô-nô bô-rê jô-mam wal-laj-la, gô-lêl ôr mi pẹ̆-nê ḥô-
šẹẖ wẹ̆-ḥô-šẹẖ mi-pẹ̆-nê ôr, u-mʿa-b̲ir jôm u-mê-b̲i laj-
la u-mab̲-dil bên jôm u-b̲ên laj-la ă-d̲ô-naj ṣẹ̆-b̲a-ôt̲ šẹ̆-mô,
ba-ruẖ at-ta ă-d̲ô-naj, ham-ma-ʿă-rib̲ ʿă-ra-b̲im.

53.

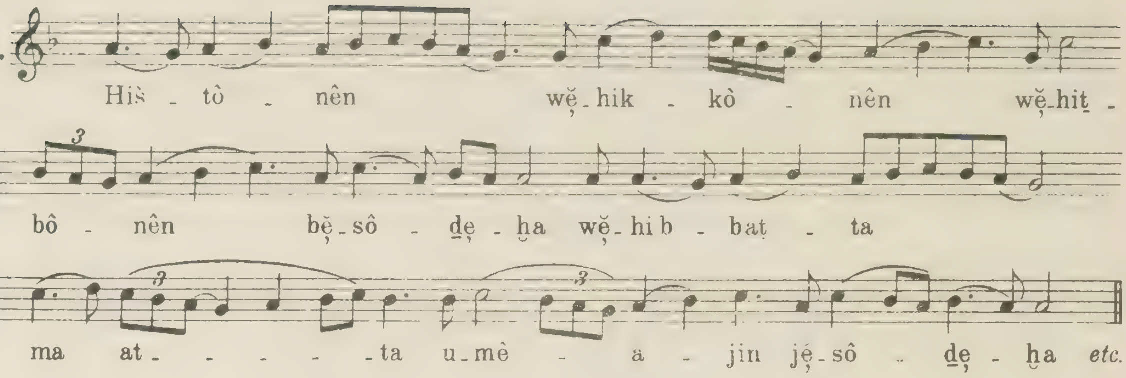

Solo
Jig̲-dal ẹ̆-lô-him ḥaj wẹ̆-jiš-tab baḥ, nim-ṣa wẹ̆-ên ʿêt̲ ẹl mẹ̆-ṣi-u-t̲ô.
Chor
Ẹ-ḥad̲ wẹ̆-ên ja-ḥid̲ kẹ̆-ji-ḥu-d̲ô nẹ-ʿẹ lam wẹ̆-g̲amên sôf lẹ̆-ah-du-t̲ô. etc.

54.

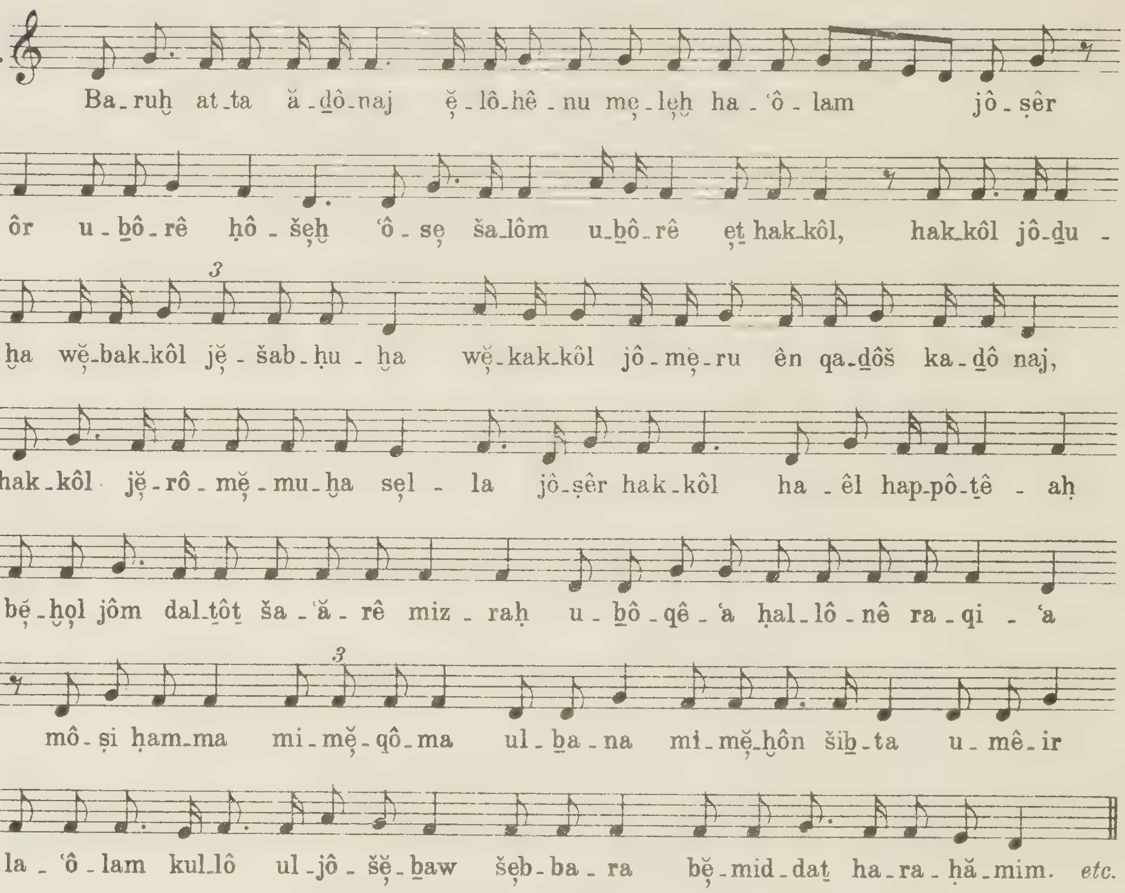

Hô-d̲u la-d̲ô-naj qir-u b̲iš-mô hô-d̲i-ʿu b̲a-ʿam-
mim ʿă-li-lô-t̲aw, ši-ru lô za-mẹ̆-ru lô, si-ḥu bẹ̆-ḵọl nif-
lẹ̆-ô-t̲aw, hit̲-ha-lẹ̆-lu bẹ̆-šêm qọd̲-šô jis-maḥ lêb̲ mẹ̆-b̲aq-šê


ă - do - naj. Dir - šu ă - dô - naj wẹ̆ - ʻuz - zô baq - šu fa - naw ta - mid. etc.
55.
Šô - êf kẹ̆ - mô ʻẹ - bẹd ji - šĕ - af lẹ̆ - ja - dĕ
rab - bô, ḥa - sĕ - daḫ pa - rês ʻa - law uq - rʻa šẹ̆ - tar ḥô - bô.
ḥazan
56.
Bẹ̆ - nê ʻă - ba - dẹ - ḫa haj - jôm lẹ̆ - mi - qĕ - da -
šẹ - ḫa jê - ta - - - ju, zô - ḫẹ̆ - ri - mĕ ṣi - dĕ - qô - tĕ ă - - -
bô - tam, ă - do - naj ʻă - lê - hẹm jiḥ - - ju ô - ta - mĕ
ti - zĕ - kô - rĕ wẹ̆ - haj - jôm nẹ - gẹd ă - dô - naj ta - mid.
qahal
ʻÔ - lat hab - bô - qẹr ă - šẹr lẹ̆ - ʻô - lat hat - ta - mid.
57.
Ă - dô - naj ha - ă - rêḫ ap - paḫ lẹ̆ -
ṭô - ba, ă - šẹr ẹl ḥas - daḫ pô - nẹ ă - dô - naj. etc.
58.
Niš - mat kọl ḥaj tẹ̆ - ba - rêḫ ẹt šim - ḫa ă - dô - naj ẹ̆ - lô -
hê - nu wẹ̆ - ru - aḥ kọl ba - sar tẹ̆ - fa - êr ut - rô - mêm ziḫ - rẹ̆ - ḫa
mal - kê - nu ta - mid min ha - ʻô - lam ʻad ha - ʻô - lam at - ta êl. etc.

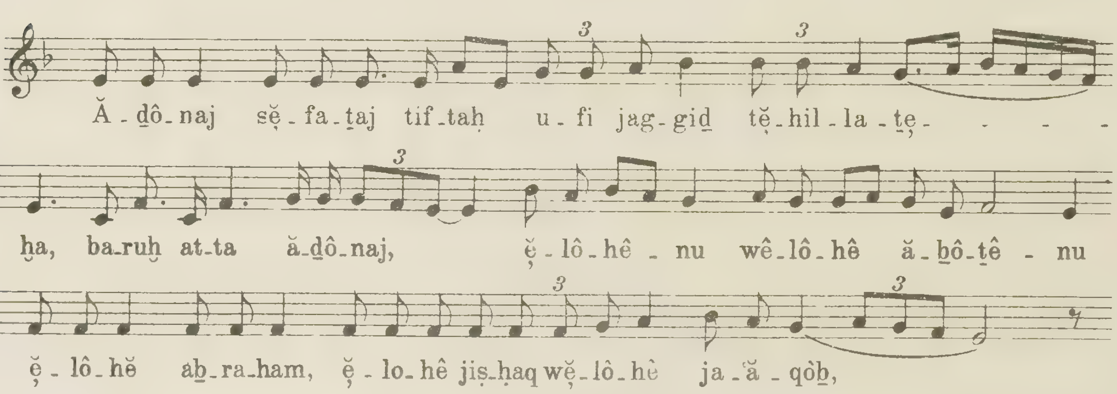
59.

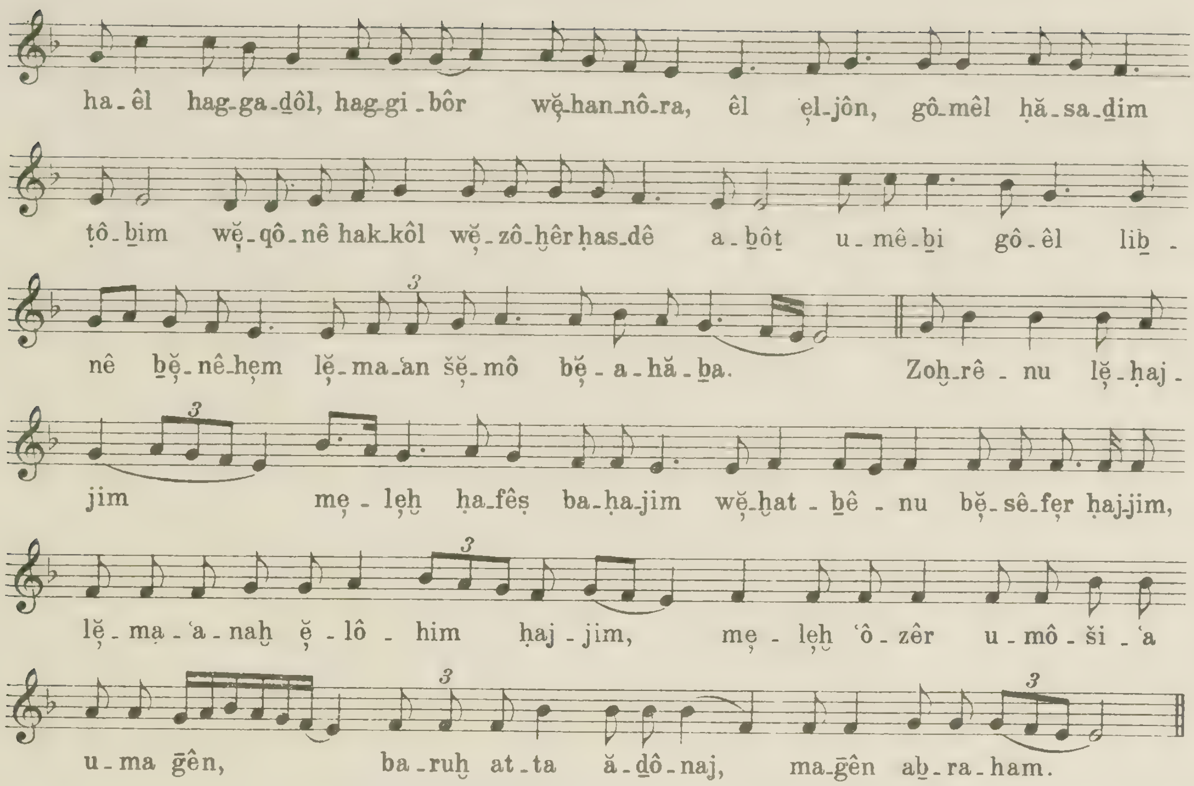

Hiš - tò - nên wẹ̆-hik - kò - nên wẹ̆-hit-
bô - nên bẹ̆-sô - ḏẹ-ẖa wẹ̆-hib - bat - ta
ma at- - - - -ta u-mè - a - jin jẹ̆-sô - ḏẹ - ẖa etc.

60.

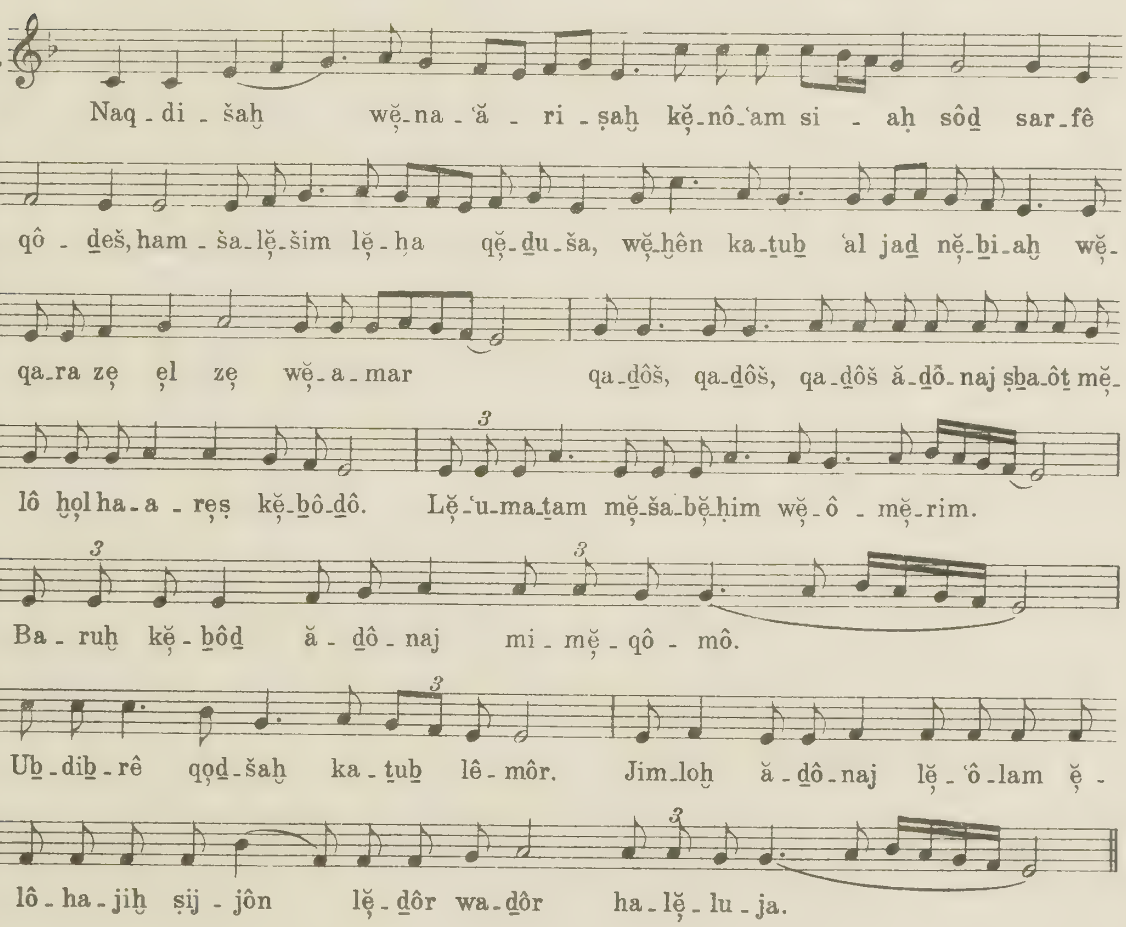

Ba-ruẖ at-ta ă-ḏô-naj ẹ̆-lô-hê-nu mẹ-lẹẖ ha-ʿô-lam jô-ṣêr
ôr u-ḇô-rê ḥô-šẹẖ ʿô-sẹ ša-lôm u-ḇô-rê ẹṯ hak-kôl, hak-kôl jô-ḏu-
ẖa wẹ̆-bak-kôl jẹ̆-šab-ḥu-ẖa wẹ̆-kak-kôl jô-mẹ-ru ên qa-ḏôš ka-ḏô naj,
hak-kôl jẹ̆-rô-mẹ̆-mu-ẖa sẹl - la jô-ṣêr hak-kôl ha-êl hap-pô-ṯê-ah
bẹ̆-ẖọl jôm dal-ṯôṯ ša-ʿă-rê miz-raḥ u-ḇô-qê-ʿa ḥal-lô-nê ra-qi-ʿa
mô-ṣi ham-ma mi-mẹ̆-qô-ma ul-ḇa-na mi-mẹ̆-ẖôn šiḇ-ta u-mê-ir
la-ʿô-lam kul-lô ul-jô-šẹ̆-ḇaw šẹḇ-ba-ra bẹ̆-mid-daṯ ha-ra-ḥă-mim. etc.

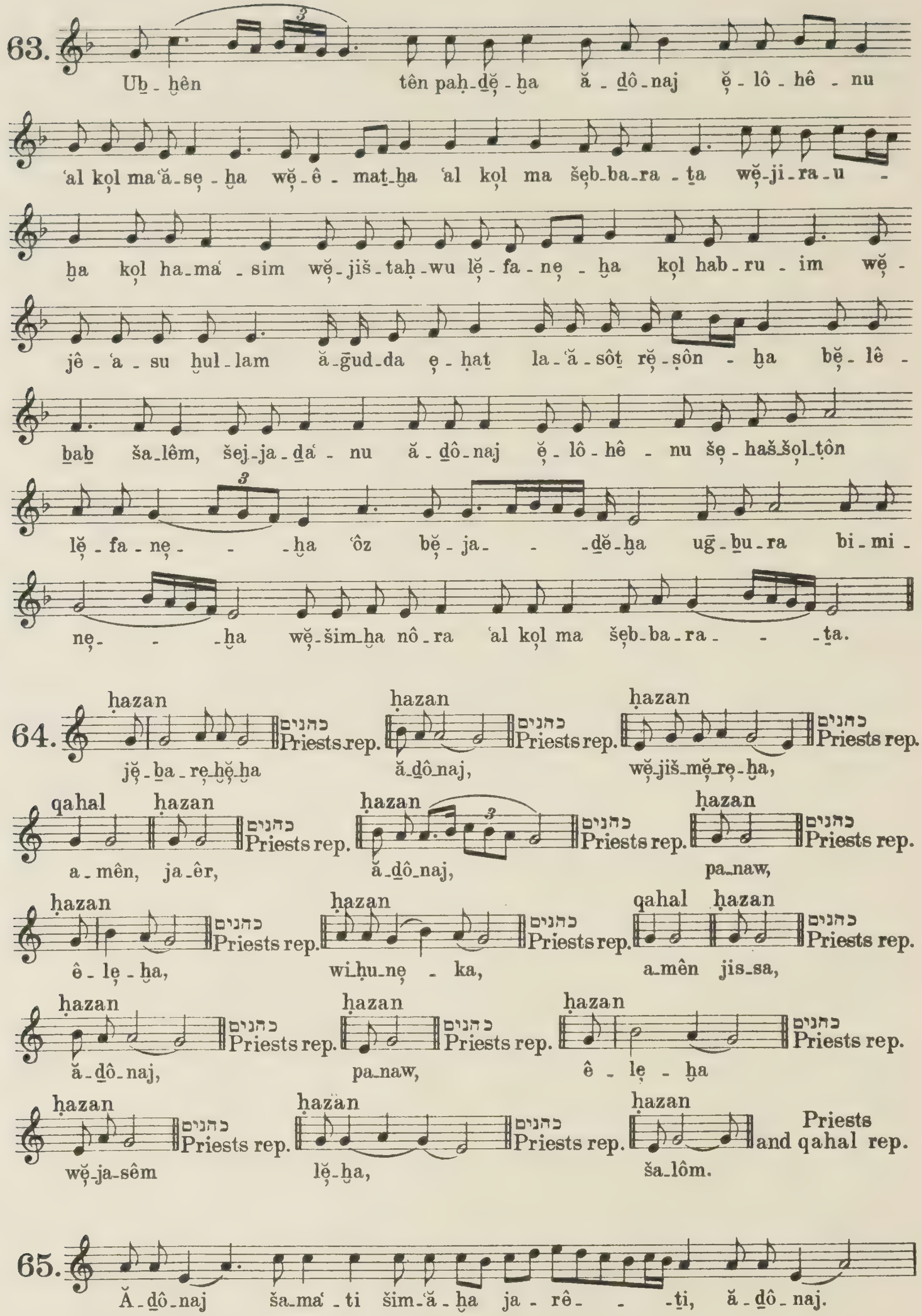
61.

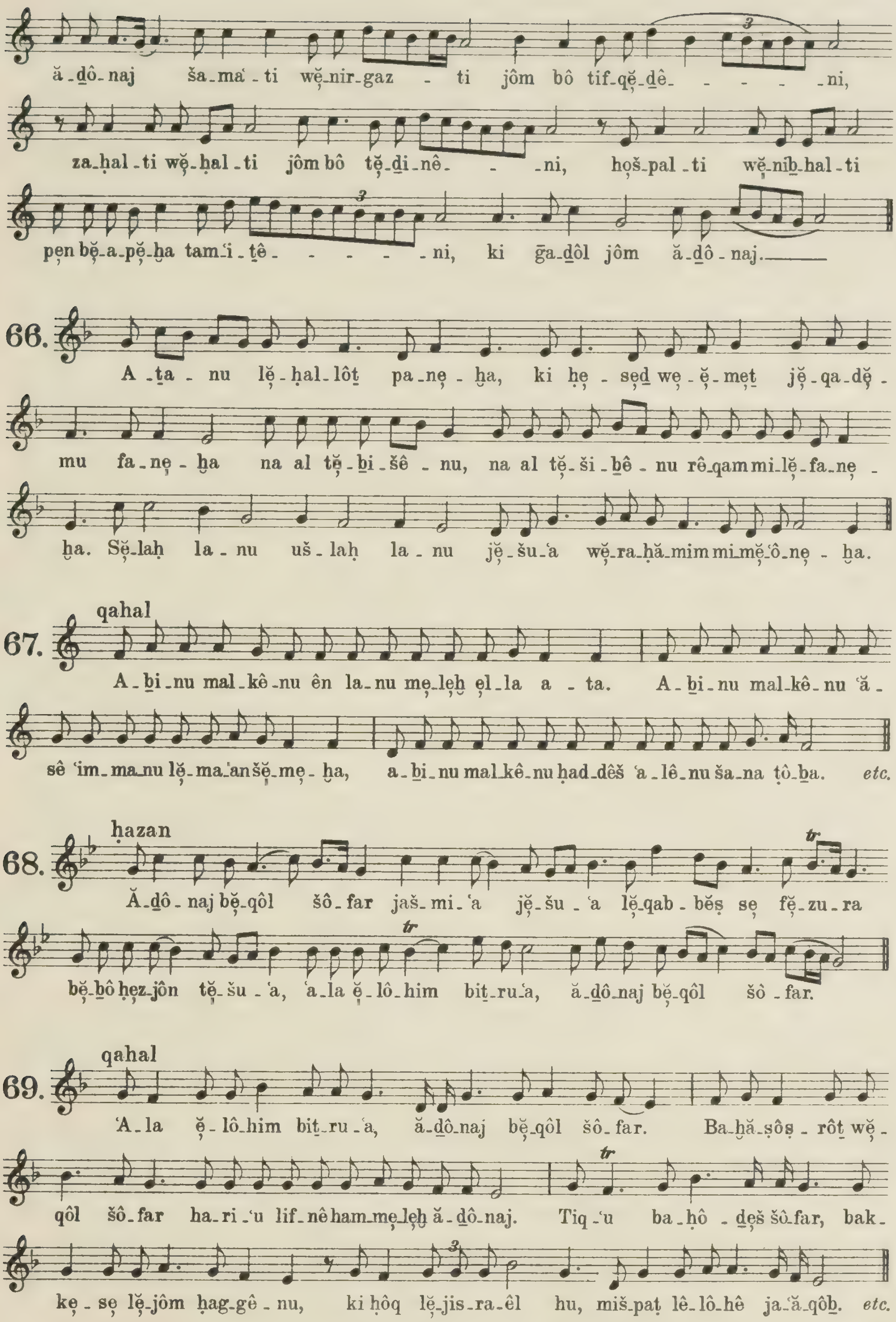

Ă-ḏô-naj sẹ̆-fa-ṯaj tif-taḥ u-fi jag-giḏ tẹ̆-hil-la-ṯẹ- - - -
ẖa, ba-ruẖ at-ta ă-ḏô-naj, ẹ̆-lô-hê-nu wê-lô-hê ă-ḇô-ṯê-nu
ẹ̆-lô-hĕ aḇ-ra-ham, ẹ̆-lo-hê jis-ḥaq wẹ̆-lô-hè ja-ʿă-qòḇ,


ha-êl hag-ga-d̲ôl, hag-gi-bôr wẹ̆-han-nô-ra, êl ẹl-jôn, gô-mêl ḥă-sa-d̲im
ṭô-b̲im wẹ̆-qô-nê hak-kôl wẹ̆-zô-ẖêr ḥas-dê a-b̲ôt̲ u-mê-b̲i gô-êl lib̲-
nê b̲ẹ̆-nê-ḥẹm lẹ̆-ma-ʿan šẹ̆-mô bẹ̆-a-hă-b̲a. Zoẖ-rê-nu lẹ̆-ḥaj-
jim mẹ-lẹẖ ḥa-fêṣ ba-ḥa-jim wẹ̆-ẖat-b̲ê-nu bẹ̆-sê-fẹr ḥaj-jim,
lẹ̆-ma-ʿa-naẖ ẹ̆-lô-him ḥaj-jim, mẹ-lẹẖ ʿô-zêr u-mô-ši-ʿa
u-ma g̲ên, ba-ruẖ at-ta ă-d̲ô-naj, ma-g̲ên ab̲-ra-ham.

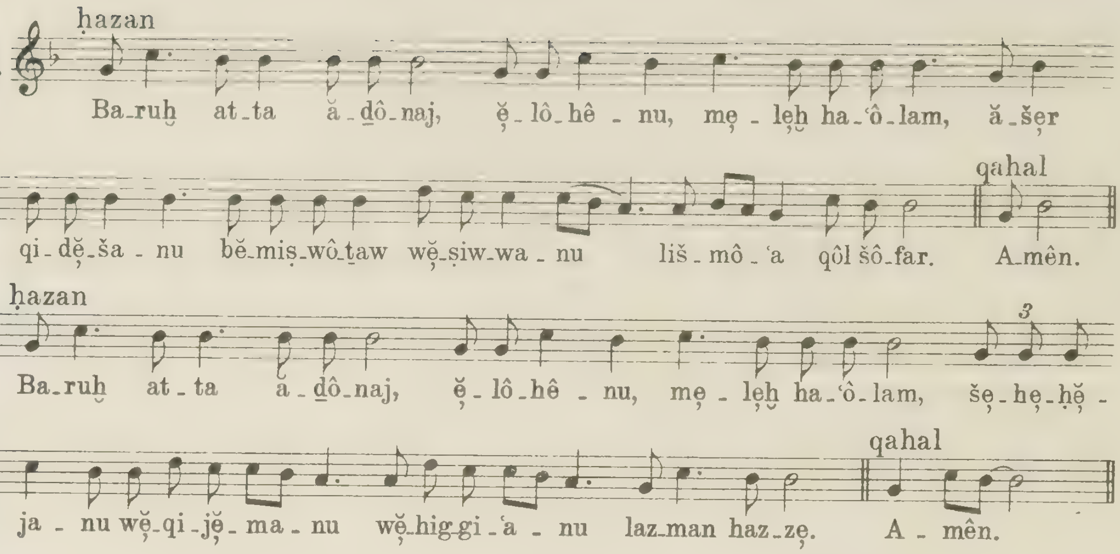
62.


Naq-di-šaẖ wẹ̆-na-ʿă-ri-ṣaẖ kẹ̆-nô-ʿam si-aḥ sôd̲ sar-fê
qô-d̲eš, ham-ša-lẹ̆-šim lẹ̆-ḥa qẹ̆-d̲u-ša, wẹ̆-ẖên ka-t̲ub̲ ʿal jad̲ nẹ̆-b̲i-aẖ wẹ̆-
qa-ra zẹ ẹl zẹ wẹ̆-a-mar qa-d̲ôš, qa-d̲ôš, qa-d̲ôš ă-d̲ô-naj ṣb̲a-ôt̲ mẹ̆-
lô ẖọl ha-a-rẹṣ kẹ̆-b̲ô-d̲ô. Lẹ̆-ʿu-ma-t̲am mẹ̆-ša-bẹ̆-ḥim wẹ̆-ô-mẹ̆-rim.
Ba-ruẖ kẹ̆-b̲ôd̲ ă-d̲ô-naj mi-mẹ̆-qô-mô.
Ub̲-dib̲-rê qọd̲-šaẖ ka-t̲ub̲ lê-môr. Jim-loẖ ă-d̲ô-naj lẹ̆-ʿô-lam ẹ̆-
lô-ha-jiẖ ṣij-jôn lẹ̆-d̲ôr wa-d̲ôr ha-lẹ̆-lu-ja.

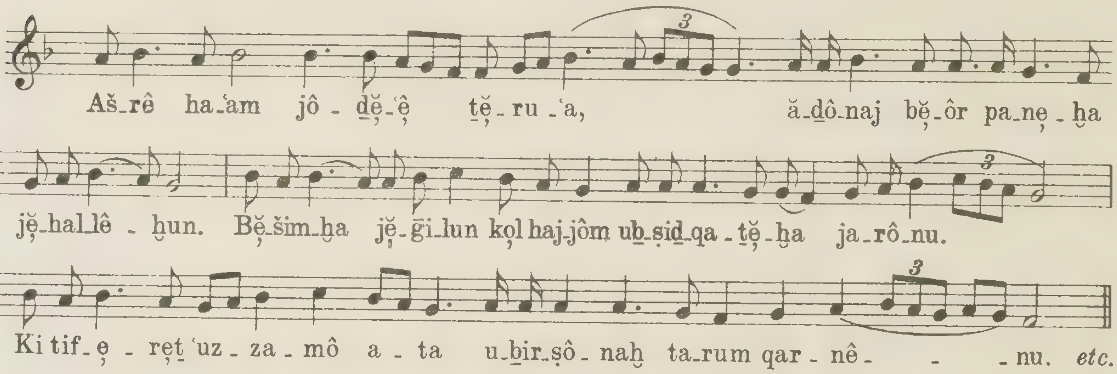

63.
Ub̲-h̲ên tên paḥ-d̲ĕ̦-h̲a ă-d̲ô-naj ĕ̦-lô-hê-nu
ʿal kọl maʿă-sẹ-h̲a wĕ̦-ê-mat̲-h̲a ʿal kọl ma šẹb-ba-ra-t̲a wĕ̦-ji-ra-u-
h̲a kọl ha-maʿ-sim wĕ̦-jiš-taḥ-wu lĕ̦-fa-nẹ-h̲a kọl hab-ru-im wĕ̦-
jê-ʿa-su h̲ul-lam ă-g̲ud-da ẹ-ḥat̲ la-ʿă-sôt̲ rĕ̦-ṣôn-h̲a bĕ̦-lê-
b̲ab̲ ša-lêm, šej-ja-d̲aʿ-nu ă-d̲ô-naj ĕ̦-lô-hê-nu šẹ-haš-šọl-ṭôn
lĕ̦-fa-nẹ-h̲a ʿôz bĕ̦-ja-d̲ĕ-h̲a ug-b̲u-ra bi-mi-
nẹ-h̲a wĕ̦-šim-h̲a nô-ra ʿal kọl ma šẹb-ba-ra-t̲a.
64.
ḥazan
jĕ̦-b̲a-re-h̲ĕ̦-h̲a
כהנים Priests rep.
ḥazan
ă-d̲ô-naj,
כהנים Priests rep.
ḥazan
wĕ̦-jiš-mĕ̦-rẹ-h̲a,
כהנים Priests rep.
qahal
a-mên,
ḥazan
ja-êr,
כהנים Priests rep.
ḥazan
ă-d̲ô-naj,
כהנים Priests rep.
ḥazan
pa-naw,
כהנים Priests rep.
ḥazan
ê-lẹ-h̲a,
כהנים Priests rep.
ḥazan
wi-ḥu-nẹ-ka,
כהנים Priests rep.
qahal
a-mên
ḥazan
jis-sa,
כהנים Priests rep.
ḥazan
ă-d̲ô-naj,
כהנים Priests rep.
ḥazan
pa-naw,
כהנים Priests rep.
ḥazan
ê-lẹ-h̲a
כהנים Priests rep.
ḥazan
wĕ̦-ja-sêm
כהנים Priests rep.
ḥazan
lĕ̦-h̲a,
כהנים Priests rep.
ḥazan
ša-lôm.
Priests and qahal rep.
65.
Ă-d̲ô-naj šaʿ-ma-ti šim-ʿă-h̲a ja-rê-t̲i, ă-d̲ô-naj.


ă_dô_naj ša_ma_ti wẹ̆_nir_gaz - ti jôm bô tif_qẹ̆_dê_ - - - -ni,
za_ḥal_ti wẹ̆_ḥal_ti jôm bô tẹ̆_di_nê_ - -ni, ḥọš_pal_ti wẹ̆_nib_hal_ti
pẹn bẹ̆_a_pẹ̆_ha tam_'i_tê_ - - - - -ni, ki g̅a_dôl jôm ă_dô_naj.
66.
A_ta_nu lẹ̆_ḥal_lôt pa_nẹ_ha, ki ḥẹ_sẹd wẹ_ẹ̆_mẹt jẹ̆_qa_dẹ̆_
mu fa_nẹ_ha na al tẹ̆_bi_šê_nu, na al tẹ̆_ši_bê_nu rê_qam mi_lẹ̆_fa_nẹ_
ha. Sẹ̆_laḥ la_nu uš_laḥ la_nu jẹ̆_šu_'a wẹ̆_ra_ḥă_mim mi_mẹ̆_'ô_nẹ_ha.
qahal
67.
A_bi_nu mal_kê_nu ên la_nu mẹ_lẹh ẹl_la a_ta. A_bi_nu mal_kê_nu 'ă_
sê 'im_ma_nu lẹ̆_ma_'an šẹ̆_mẹ_ha, a_bi_nu mal_kê_nu ḥad_dêš 'a_lê_nu ša_na tọ_ba. etc.
ḥazan
68.
Ă_dô_naj bẹ̆_qôl šô_far jaš_mi_'a jẹ̆_šu_'a lẹ̆_qab_bẹ̆ṣ sẹ fẹ̆_zu_ra
bẹ̆_bô ḥẹz_jôn tẹ̆_šu_'a, 'a_la ẹ̆_lô_him bit_ru_'a, ă_dô_naj bẹ̆_qôl šô_far.
qahal
69.
'A_la ẹ̆_lô_him bit_ru_'a, ă_dô_naj bẹ̆_qôl šô_far. Ba_ḥă_ṣôṣ_rôt wẹ̆_
qôl šô_far ha_ri_'u lif_nê ham_mẹ_lẹh ă_dô_naj. Tiq_'u ba_ḥô_dẹš šô_far, bak_
kẹ_sẹ lẹ̆_jôm ḥag_gê_nu, ki ḥôq lẹ̆_jis_ra_êl hu, miš_paṭ lê_lô_hê ja_'ă_qôb. etc.

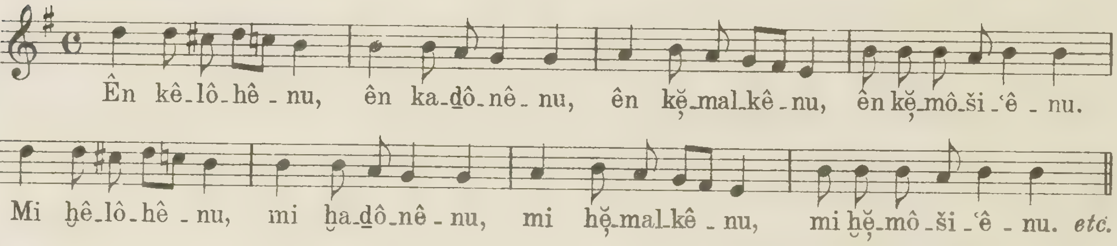
70.


ḥazan
Ba_ruẖ at_ta ă_d̲ô_naj, ẹ̆_lô_hê_nu, mẹ_lẹẖ ha_ʿô_lam, ă_šẹr
qahal
qi_dẹ̆_ša_nu bẹ̆_mis̱_wô_ṯaw wẹ̆_s̱iw_wa_nu liš_mô_ʿa qôl šô_far. A_mên.
ḥazan
Ba_ruẖ at_ta a_d̲ô_naj, ẹ̆_lô_hê_nu, mẹ_lẹẖ ha_ʿô_lam, šẹ_hẹ_ḥẹ̆_
qahal
ja_nu wẹ̆_qi_jẹ̆_ma_nu wẹ̆_hig_gi_ʿa_nu laz_man haz_zẹ. A_mên.

71.


Aš_rê ha_ʿam jô_d̲ẹ̆_ʿẹ tẹ̆_ru_ʿa, ă_d̲ô_naj bẹ̆_ôr pa_nẹ_ẖa
jẹ̆_hal_lê_ẖun. Bẹ̆_šim_ẖa jẹ̆_gi_lun kọl haj_jôm ub̲_s̱id̲_qa_ṯẹ̆_ẖa ja_rô_nu.
Ki tif_ẹ_rẹṯ ʿuz_za_mô a_ta u_b̲ir_s̱ô_naẖ ta_rum qar_nê_ _nu. etc.

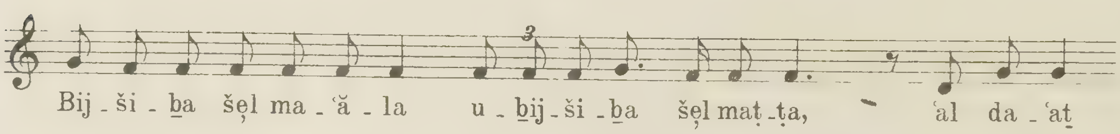
72.

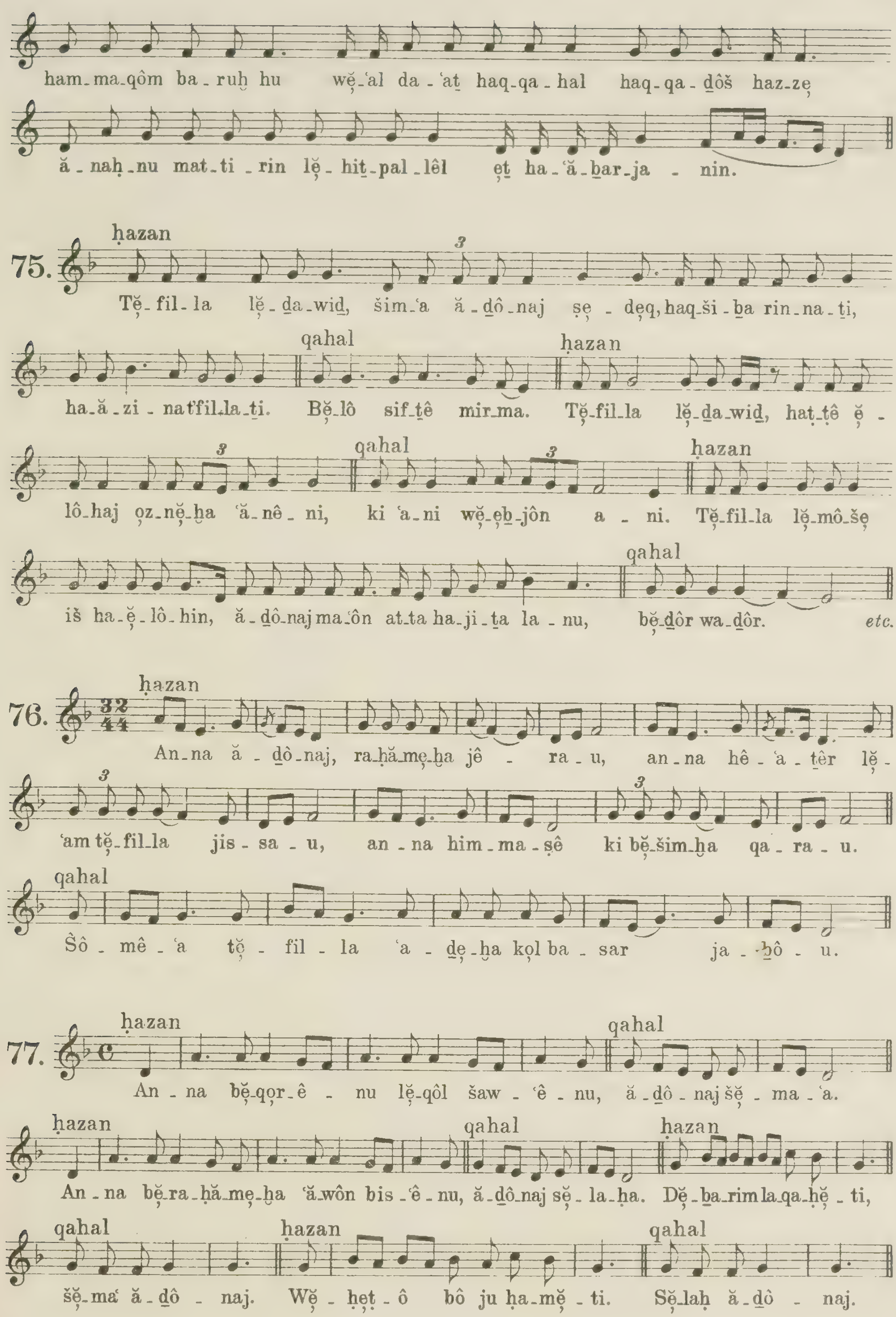

Ên kê_lô_hê_nu, ên ka_d̲ô_nê_nu, ên kẹ̆_mal_kê_nu, ên kẹ̆_mô_ši_ʿê_nu.
Mi ẖê_lô_hê_nu, mi ẖa_d̲ô_nê_nu, mi ẖẹ̆_mal_kê_nu, mi ẖẹ̆_mô_ši_ʿê_nu. etc.

73.

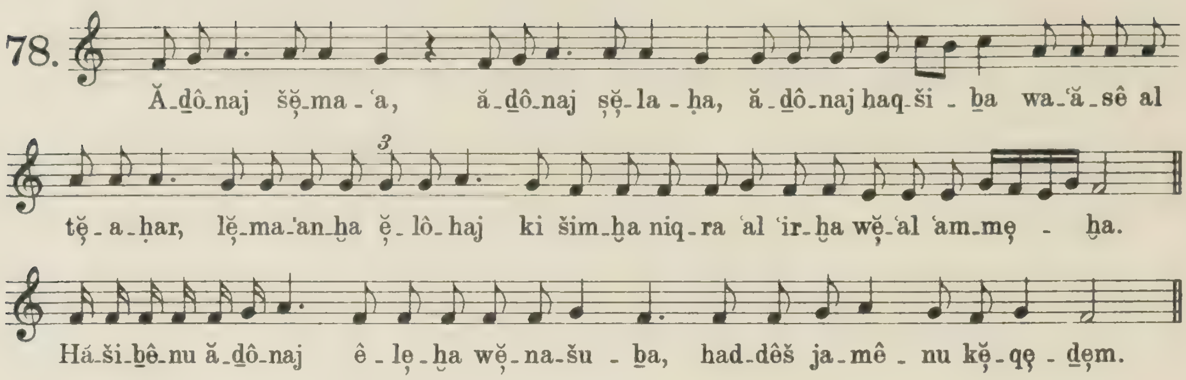

A_nê a_ni šẹ̆_fal kọl ha_šẹ̆_fa_
lim wẹ̆_sa ḥẹṭ_ô mẹ̆_qab_ _bêl ha_tẹ̆_fi_lôṯ. etc.

74.

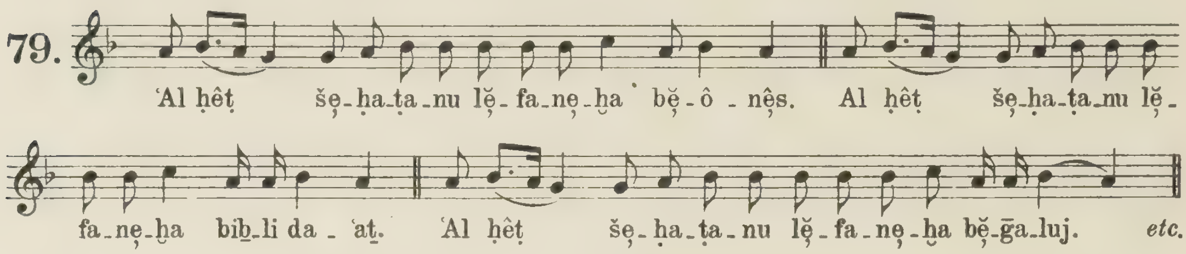

Bij_ši_b̲a šẹl ma_ʿă_la u_b̲ij_ši_b̲a šẹl maṭ_ṭa, ʿal da_ʿaṯ


ham_ma_qôm ba_ruḇ hu wẹ_ʿal da_ʿaṯ haq_qa_hal haq_qa_ḏôš haz_zẹ
ă_naḥ_nu mat_ti_rin lẹ̆_hiṯ_pal_lêl ẹṯ ha_ʿă_ḇar_ja_nin.
75. ḥazan
Tẹ̆_fil_la lẹ̆_ḏa_wiḏ, šim_ʿa ă_ḏô_naj ṣẹ_dẹq, haq_ši_ḇa rin_na_ṯi,
ha_ă_zi_naṯ'fil_la_ṯi. qahal Bẹ̆_lô sif_ṯê mir_ma. ḥazan Tẹ̆_fil_la lẹ̆_ḏa_wiḏ, haṭ_ṭê ẹ̆_
lô_haj ọz_nẹ̆_ḫa ʿă_nê_ni, qahal ki ʿa_ni wẹ̆_ẹḇ_jôn a_ni. ḥazan Tẹ̆_fil_la lẹ̆_mô_šẹ
iš ha_ẹ̆_lô_hin, ă_ḏô_naj ma_ʿôn at_ta ha_ji_ṯa la_nu, qahal bẹ̆_ḏôr wa_ḏôr. etc.
76. ḥazan
An_na ă_ḏô_naj, ra_ḥă_mẹ_ḫa jê_ra_u, an_na hê_ʿa_ṯêr lẹ̆_
ʿam tẹ̆_fil_la jis_sa_u, an_na him_ma_ṣê ki bẹ̆_šim_ḫa qa_ra_u.
qahal
Šô_mê_ʿa tẹ̆_fil_la ʿa_ḏẹ_ḫa kọl ba_sar ja_ḇô_u.
77. ḥazan
An_na bẹ̆_qọr_ê_nu lẹ̆_qôl šaw_ʿê_nu, qahal ă_ḏô_naj šẹ̆_ma_ʿa.
ḥazan An_na bẹ̆_ra_ḥă_mẹ_ḫa ʿă_wôn bis_ʿê_nu, qahal ă_ḏô_naj sẹ̆_la_ḥa. ḥazan Dẹ̆_ḇa_rim la_qa_ḥẹ̆_ti,
qahal šẹ̆_maʿ ă_ḏô_naj. ḥazan Wẹ̆_ḥẹṭ_ô bô ju ḥa_mẹ̆_ti. qahal Sẹ̆_laḥ ă_ḏô_naj.

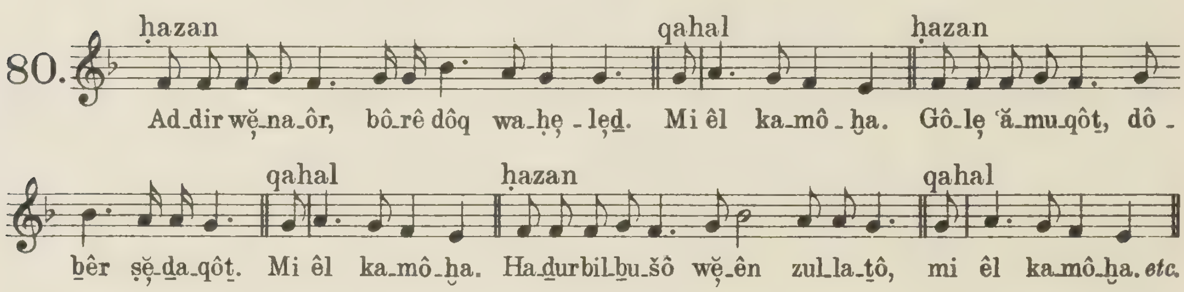
78.


Ă_d̲ô_naj šĕ̦_ma - ʿa, ă - d̲ô_naj s̩ĕ̦_la - h̩a, ă - d̲ô_naj haq_ši - b̲a wa_ʿă_sê al
tĕ̦ - a_h̩ar, lĕ̦_ma_ʿan_ḫa ĕ̦ - lô_haj ki šim_ḫa niq_ra ʿal ʿir_ḫa wĕ̦_ʿal ʿam_mẹ - ḫa.
Há_ši_b̲ê_nu ă_d̲ô_naj ê - lẹ_ḫa wĕ̦_na_šu - b̲a, had_dêš ja_mê - nu kĕ̦_qẹ - d̲ẹm.

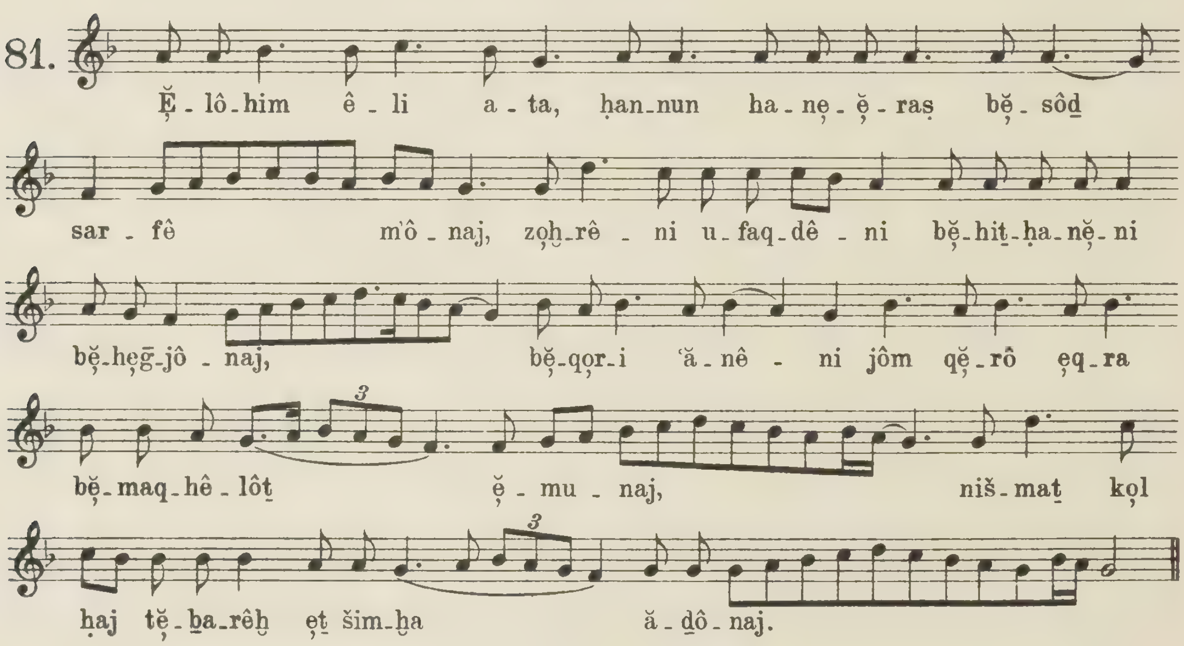
79.


ʿAl h̩êt̩ šẹ_h̩a_t̩a_nu lĕ̦_fa_nẹ_ḫa bĕ̦ - ô - nẹs. Al h̩êt̩ šẹ_h̩a_t̩a_nu lĕ̦_
fa_nẹ_ḫa bib̲_li da - ʿat̲. ʿAl h̩êt̩ šẹ_h̩a_t̩a_nu lĕ̦_fa_nẹ_ḫa bĕ̦_g̲a_luj. etc.

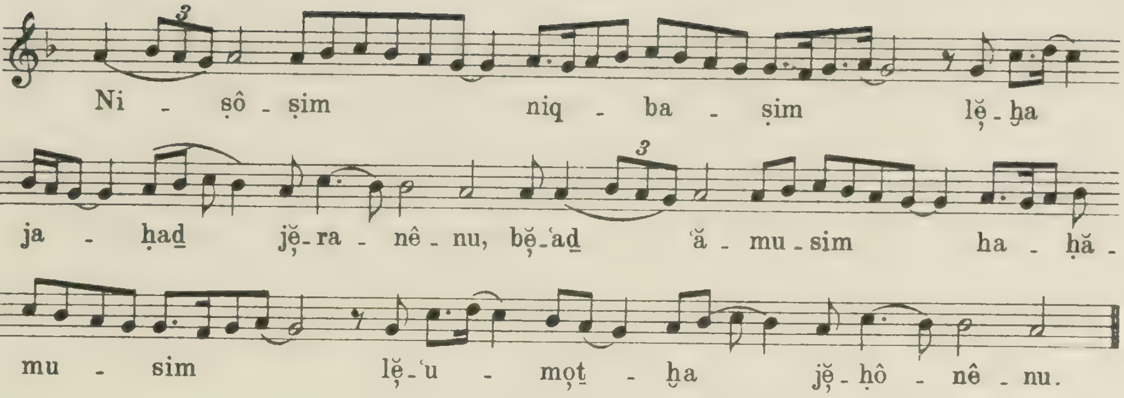
80.


h̩azan
qahal
h̩azan
Ad_dir wĕ̦_na_ôr, bô_rê dôq wa_h̩ẹ - lẹd̲. Mi êl ka_mô - ḫa. Gô_lẹ ʿă_mu_qôt̲, dô -
qahal
h̩azan
qahal
b̲êr s̩ĕ̦_d̲a_qôt̲. Mi êl ka_mô_ḫa. Ha_d̲ur bil_b̲u_šô wĕ̦_ên zul_la_t̲ô, mi êl ka_mô_ḫa. etc.

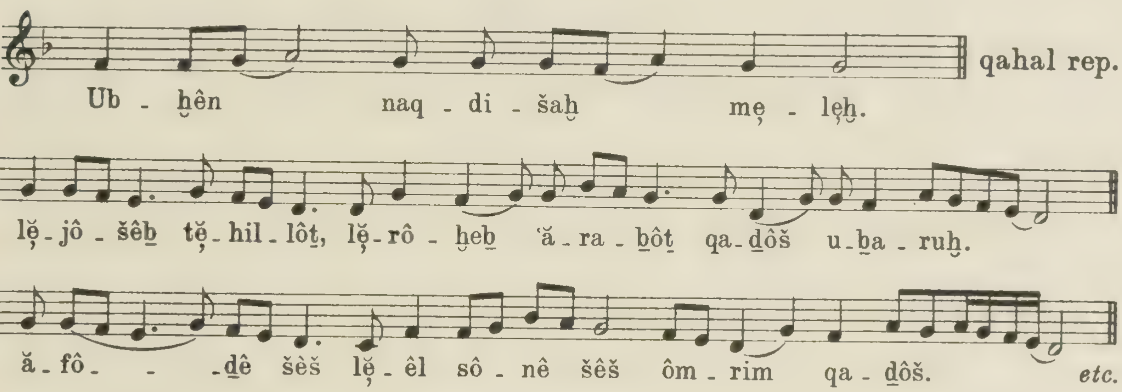
81.


Ĕ̦ - lô_him ê - li a - ta, h̩an_nun ha - nẹ - ĕ̦ - ras̩ bĕ̦ - sôd̲
sar - fê mʿô - naj, zọḫ_rê - ni u - faq_dê - ni bĕ̦_hit̲_h̩a_nĕ̦_ni
bĕ̦_hẹg̲_jô - naj, bĕ̦_qọr_i ʿă - nê - ni jôm qĕ̦_rô ẹq_ra
bĕ̦_maq_hê - lôt̲ ĕ̦ - mu - naj, niš_mat̲ kọl
h̩aj tĕ̦_b̲a_rêḫ ẹt̲ šim_ḫa ă - d̲ô - naj.

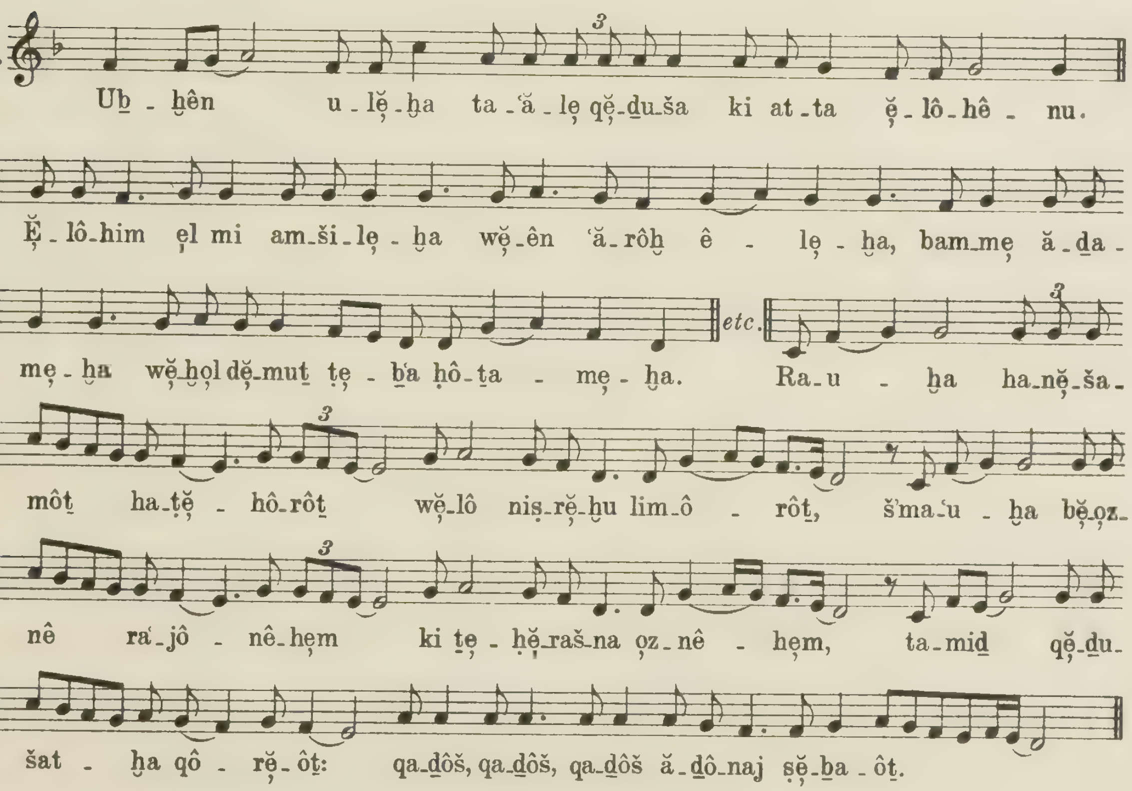
82.


Ni - sô - ṣim niq - ba - ṣim lĕ̦ - h̯a
ja - ḥad̠ jĕ̦ - ra - nê - nu, bĕ̦ - ʿad̠ ʿă - mu - sim ha - ḥă -
mu - sim lĕ̦ - ʿu - mọt̠ - h̯a jĕ̦ - ḥô - nê - nu.

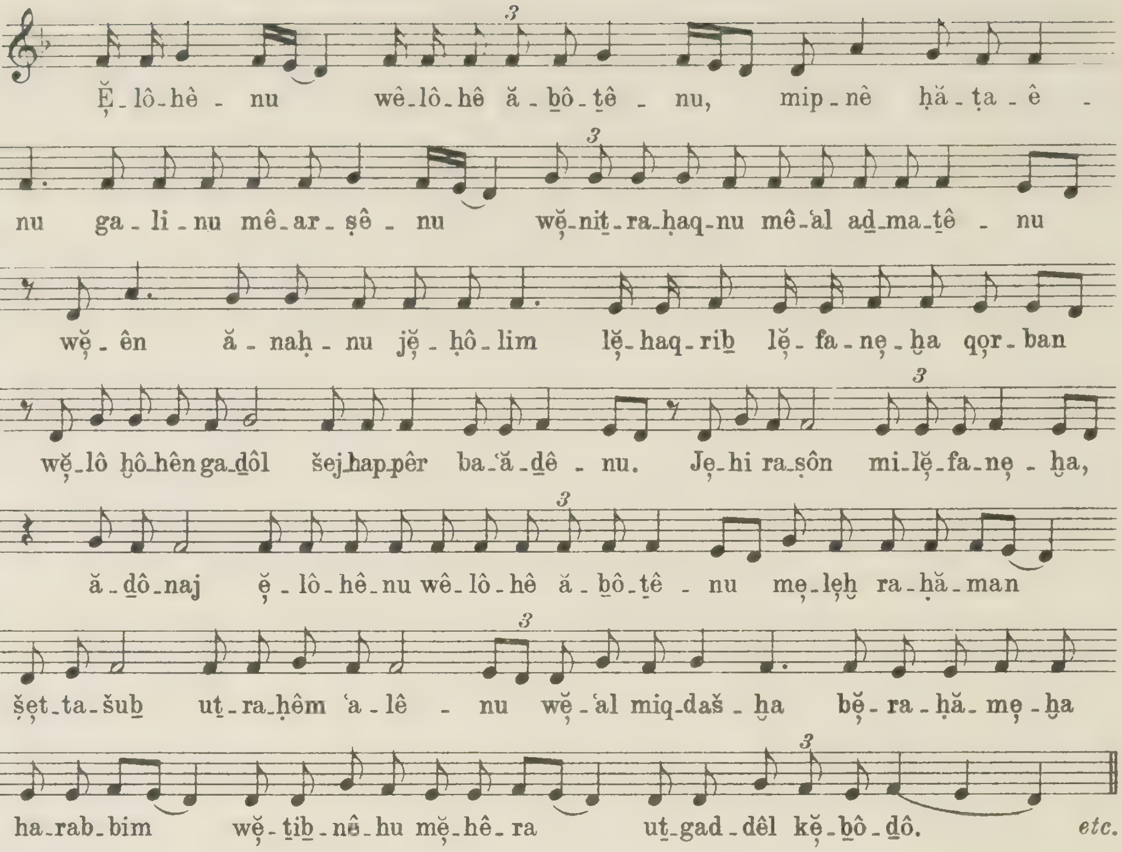
83.


Ub - h̯ên naq - di - šah̯ mẹ - lẹh̯.
qahal rep.
lĕ̦ - jô - šêb̠ tĕ̦ - hil - lôt̠, lĕ̦ - rô - h̯eb̠ ʿă - ra - b̠ôt̠ qa - d̠ôš u - b̠a - ruh̯.
ă - fô - - d̠ê šèš lĕ̦ - êl sô - nê šêš ôm - rim qa - d̠ôš.
etc.

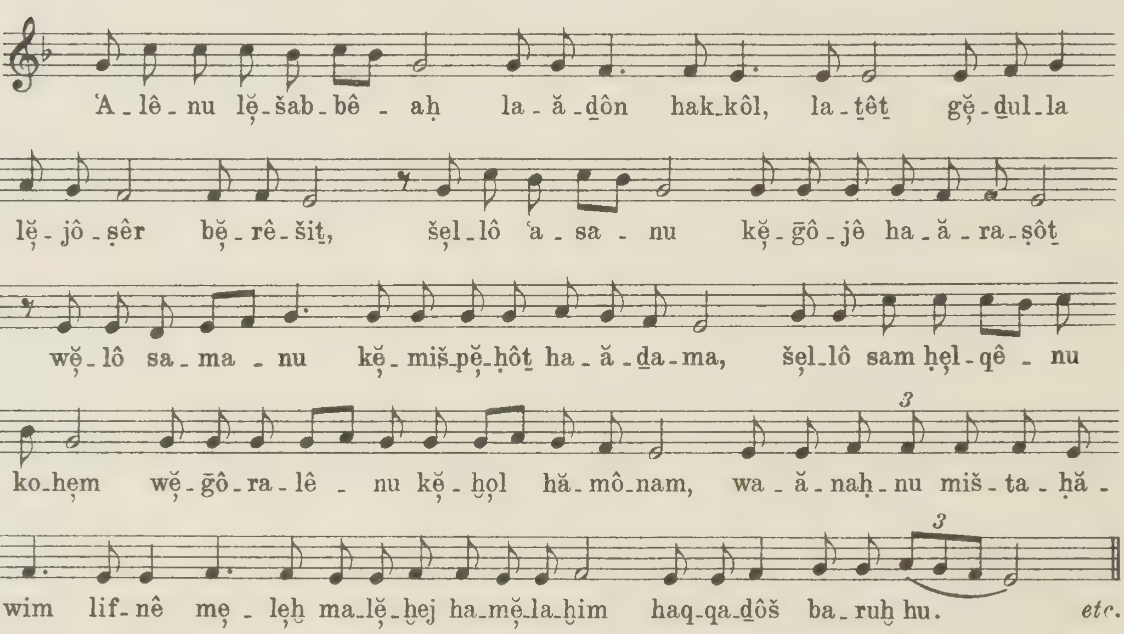
84.


Ub̠ - h̯ên u - lĕ̦ - h̯a ta - ʿă - lẹ qĕ̦ - d̠u - ša ki at - ta ĕ̦ - lô - hê - nu.
Ĕ̦ - lô - him ẹl mi am - ši - lẹ - h̯a wĕ̦ - ên ʿă - rôh̯ ê - lẹ - h̯a, bam - mẹ ă - d̠a -
mẹ - h̯a wĕ̦ - h̯ọl dĕ̦ - mut̠ tẹ - b̠a ḥô - t̠a - mẹ - h̯a.
etc.
Ra - u - h̯a ha - nĕ̦ - ša -
môt̠ ha - ṭĕ̦ - hô - rôt̠ wĕ̦ - lô niṣ - rĕ̦ - h̯u lim - ô - rôt̠, šʾma - ʿu - h̯a bĕ̦ - ọz -
nê raʿ - jô - nê - hẹm ki t̠ẹ - ḥĕ̦ - raš - na ọz - nê - hẹm, ta - mid̠ qĕ̦ - d̠u -
šat - h̯a qô - rĕ̦ - ôt̠: qa - d̠ôš, qa - d̠ôš, qa - d̠ôš ă - d̠ô - naj ṣĕ̦ - b̠a - ôt̠.

85.

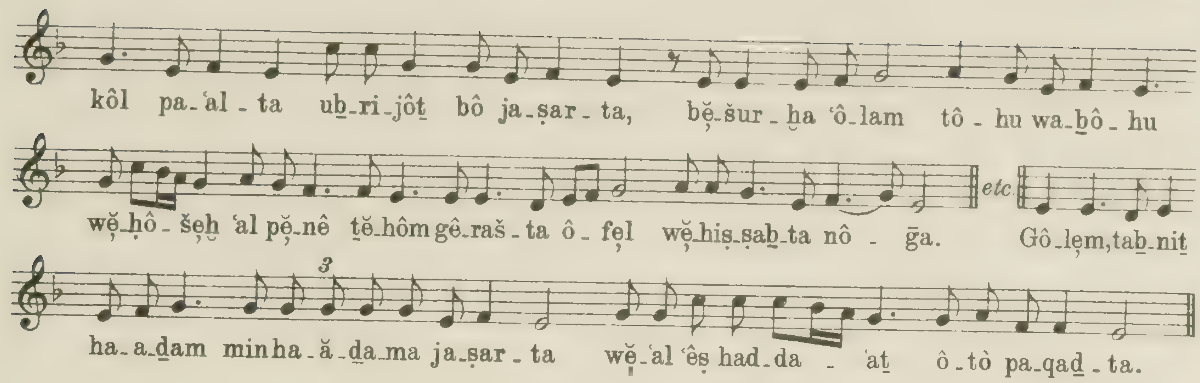

Ẹ̆-lô-hê - nu wê-lô-hê ă-bô-ṯê - nu, mip-nê ḥă-ṭa-ê -
nu ga-li-nu mê-ar-ṣê - nu wĕ-nit-ra-ḥaq-nu mê-ʿal ad-ma-ṯê - nu
wĕ-ên ă-naḥ-nu jĕ-ḥô-lim lĕ-haq-rib lĕ-fa-nẹ-ḫa qọr-ban
wĕ-lô ḫô-hên ga-dôl šej-hap-pêr ba-ʿă-dê - nu. Jẹ-hi ra-ṣôn mi-lĕ-fa-nẹ-ḫa,
ă-dô-naj ẹ̆-lô-hê-nu wê-lô-hê ă-bô-ṯê - nu mẹ-lẹḫ ra-ḥă-man
šẹt-ta-šub ut-ra-ḥêm ʿa-lê - nu wĕ-ʿal miq-daš-ḫa bĕ-ra-ḥă-mẹ-ḫa
ha-rab-bim wĕ-ṯib-nê-hu mĕ-hê-ra ut-gad-dêl kĕ-ḇô-ḏô. etc.

86.

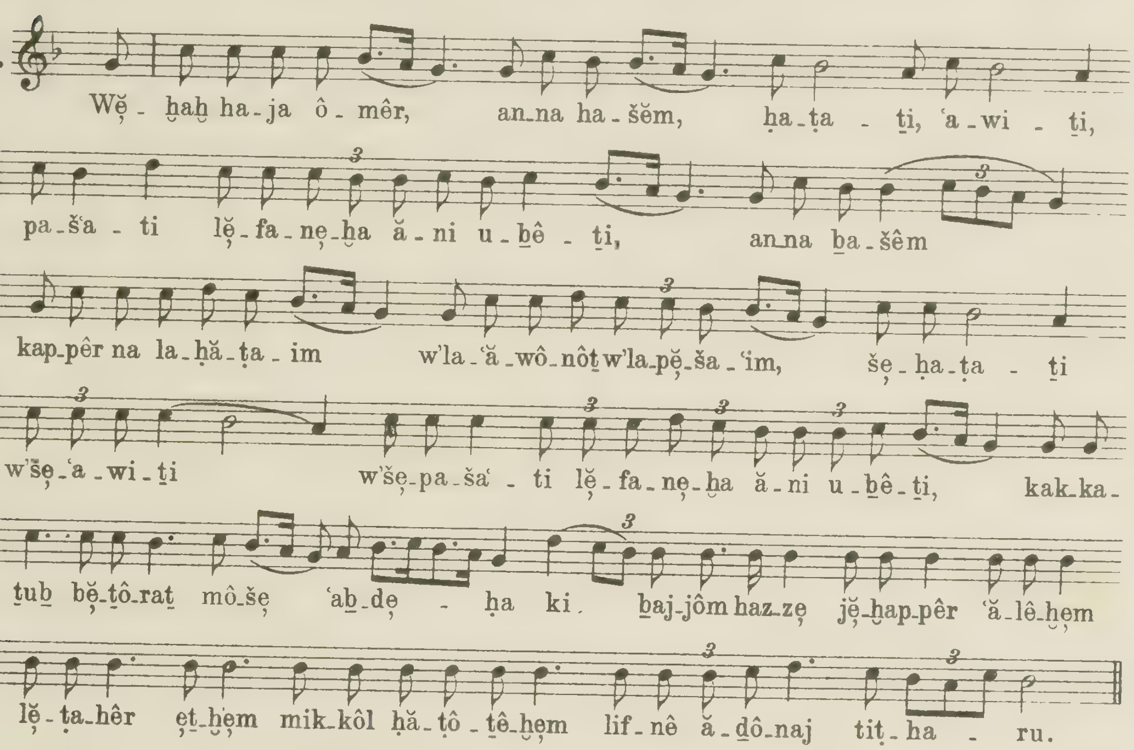

ʿA-lê-nu lĕ-šab-bê - aḥ la-ă-ḏôn hak-kôl, la-ṯêṯ gĕ-dul-la
lĕ-jô-ṣêr bĕ-rê-šiṯ, šẹl-lô ʿa-sa - nu kĕ-ḡô-jê ha-ă-ra-ṣôṯ
wĕ-lô sa-ma - nu kĕ-miš-pĕ-ḥôṯ ha-ă-ḏa-ma, šẹl-lô sam ḥẹl-qê - nu
ko-hẹm wĕ-ḡô-ra-lê - nu kĕ-ḫọl hă-mô-nam, wa-ă-naḥ-nu miš-ta-ḥă -
wim lif-nê mẹ-lẹḫ ma-lĕ-ḫej ha-mĕ-la-ḫim haq-qa-ḏôš ba-ruḫ hu. etc.

87.

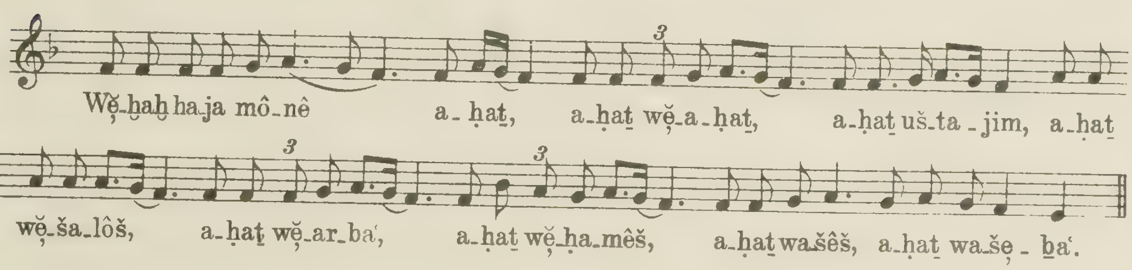

At-ta kô-nan-ta ʿô-lam mê-rôš, ja-sa-dĕ-ta tê-ḇêl wĕ-hak -


kôl pa_ʿal_ta ub̲_ri_jôt̲ bô ja_ṣar_ta, bĕ_šur_h̲a ʿô_lam tô_hu wa_b̲ô_hu
wĕ_ḥô_šeh̲ ʿal pĕ_nê t̲ĕ_hôm gê_raš_ta ô_fel wĕ_hiṣ_ṣab̲_ta nô_g̲a.
etc.
Gô_lĕm,tab̲_nit̲
ha_a_d̲am minha_ă_d̲a_ma ja_ṣar_ta wĕ_ʿal ʿêṣ had_da_ʿat̲ ô_tò pa_qad̲_ta.

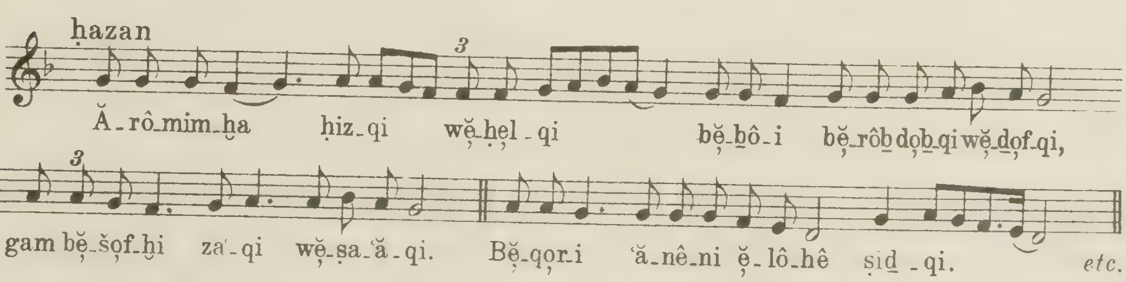
88.

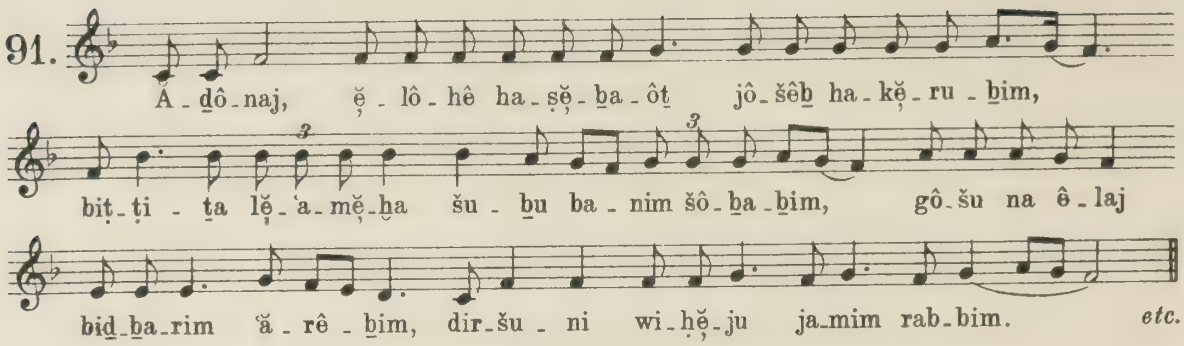

Wĕ_h̲ah̲ ha_ja ô_mêr, an_na ha_šĕm, ḥa_ṭa_t̲i, ʿa_wi_t̲i,
pa_šʿa_ti lĕ_fa_nĕ_h̲a ă_ni u_b̲ê_t̲i, an_na b̲a_šêm
kap_pêr na la_ḥă_ṭa_im w'la_ʿă_wô_nôt̲ w'la_pĕ_ša_ʿim, šĕ_ḥa_ṭa_t̲i
w'šĕ_ʿa_wi_t̲i w'šĕ_pa_šaʿ_ti lĕ_fa_nĕ_h̲a ă_ni u_b̲ê_t̲i, kak_ka_
t̲ub̲ bĕ_t̲ô_rat̲ mô_šĕ ʿab̲_dĕ_ḥa ki b̲aj_jôm haz_zĕ jĕ_h̲ap_pêr ʿă_lê_h̲ĕm
lĕ_ṭa_hêr ĕt̲_h̲ĕm mik_kôl ḥă_ṭô_t̲ê_h̲ĕm lif_nê ă_d̲ô_naj tit̲_ha_ru.

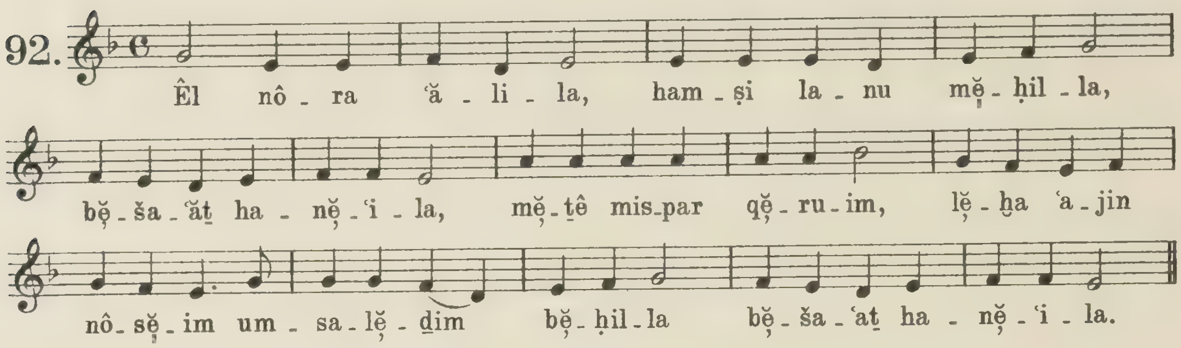
89.

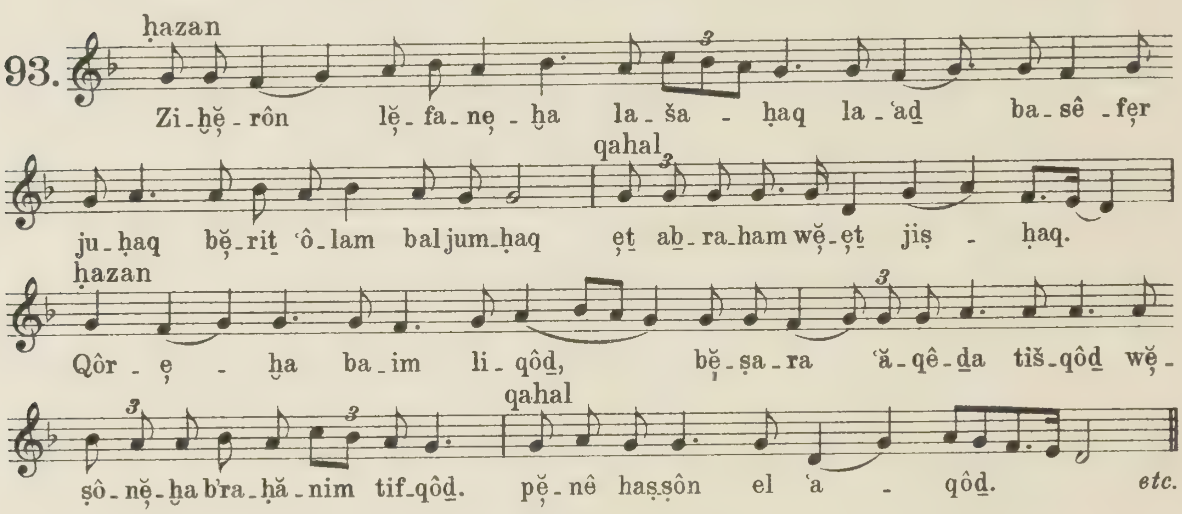

Wĕ_h̲ah̲ ha_ja mô_nê a_ḥat̲, a_ḥat̲ wĕ_a_ḥat̲, a_ḥat̲ uš_ta_jim, a_ḥat̲
wĕ_ša_lôš, a_ḥat̲ wĕ_ar_baʿ, a_ḥat̲ wĕ_h̲a_mêš, a_ḥat̲ wa_šêš, a_ḥat̲ wa_šĕ_b̲aʿ.

90.

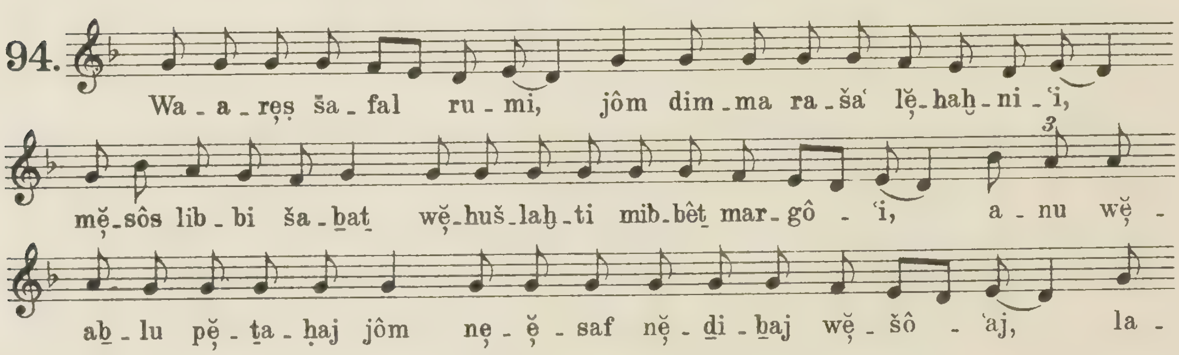

ḥazan
Ă_rô_mim_h̲a ḥiz_qi wĕ_ḥel_qi bĕ_b̲ô_i bĕ_rôb̲ d̲ôb̲_qi wĕ_d̲ôf_qi,
gam bĕ_ṣôf_h̲i zaʿ_qi wĕ_ṣa_ʿă_qi. Bĕ_qôr_i ʿă_nê_ni ĕ_lô_hê ṣid_qi.
etc.

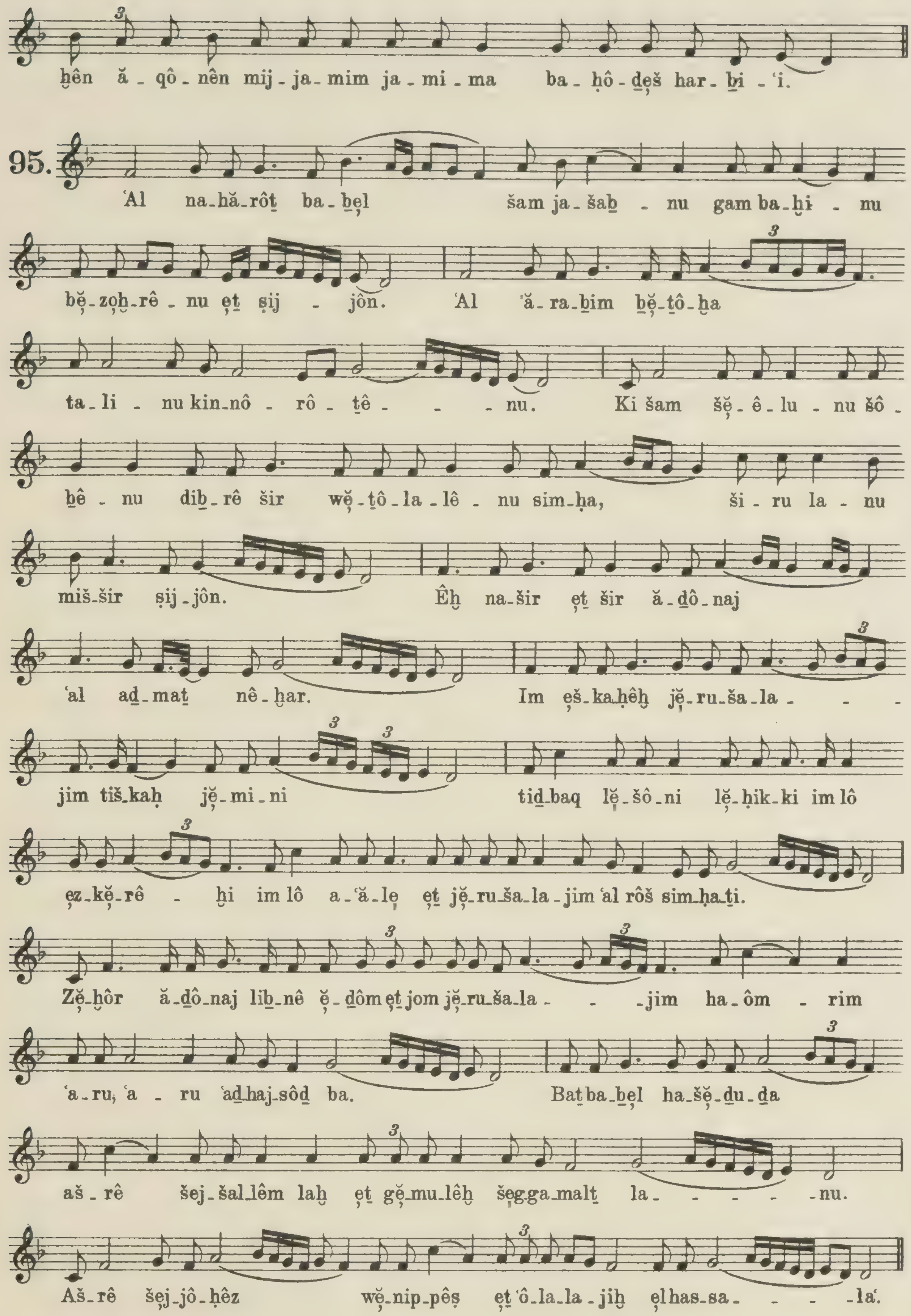




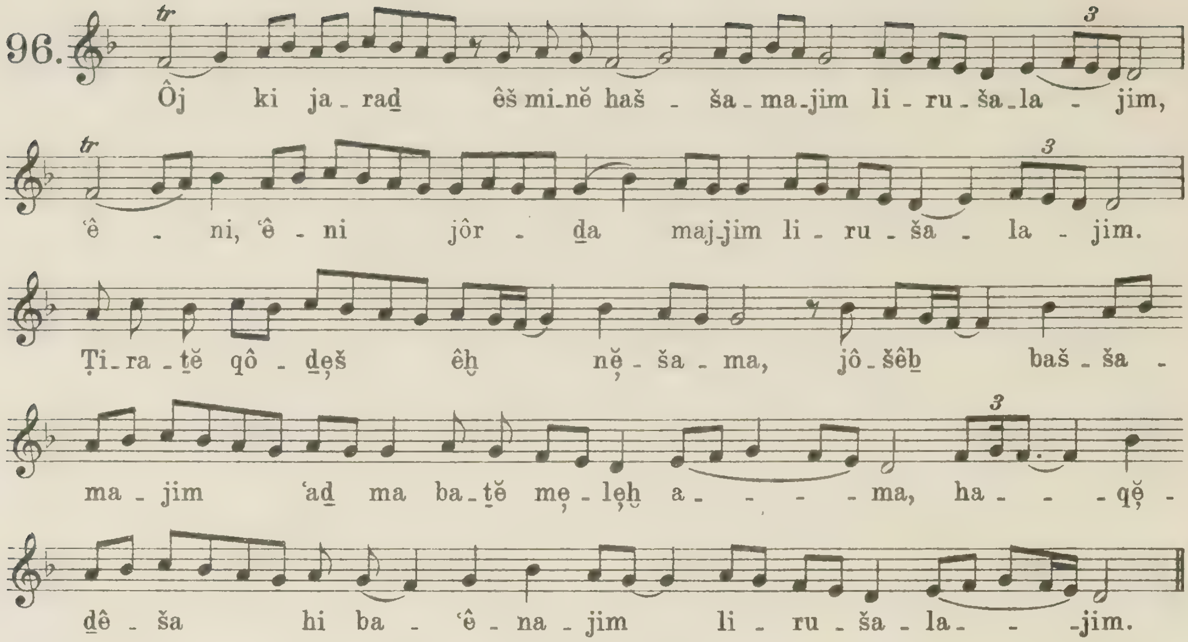


V Qinot, קינות

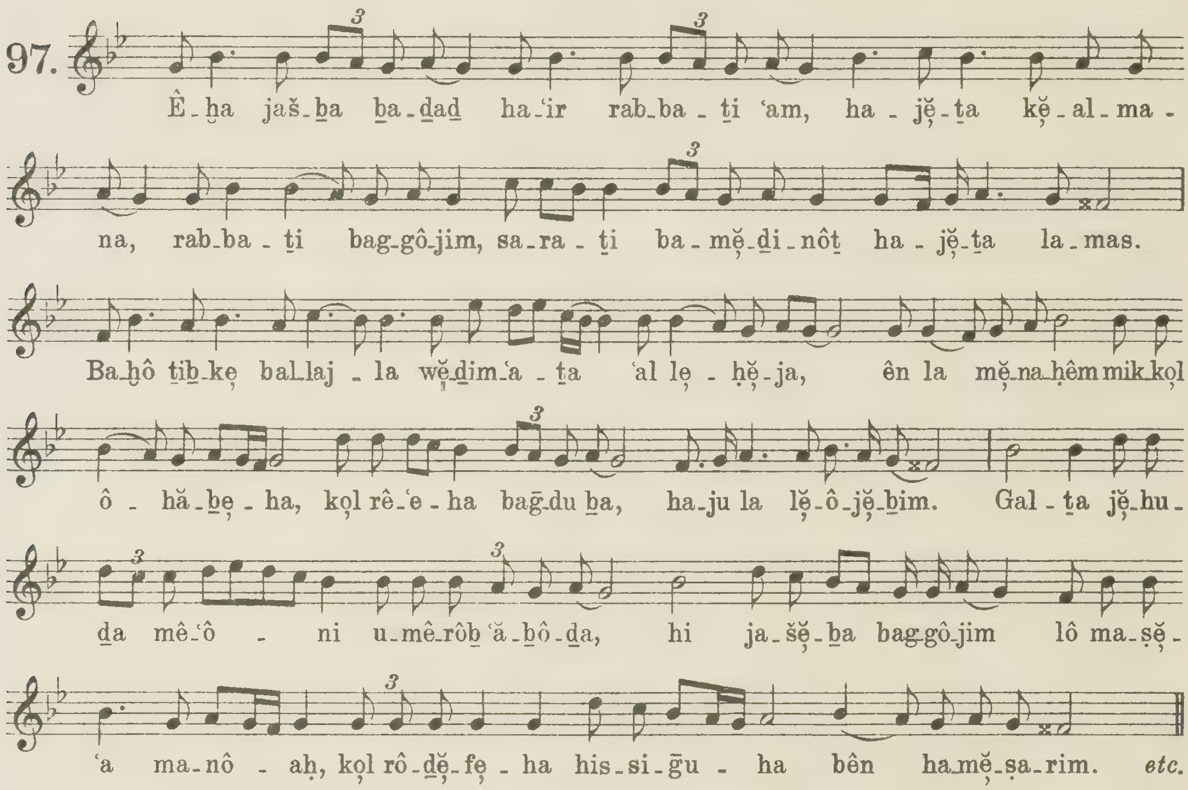



ḇên ă - qô - nên mij - ja - mim ja - mi - ma ba - ḥô - ḏeš har - ḇi - ʿi.
95.
ʿAl na-hă-rôṯ ba - ḇẹl šam ja - šaḇ - nu gam ba - ḵi - nu
bĕ-zọḵ-rê - nu ẹṯ ṣij - jôn. ʿAl ʿă-ra-ḇim bĕ-ṯô-ḵa
ta - li - nu kin-nô - rô - ṯê - - - nu. Ki šam šĕ-ê-lu - nu šô -
ḇê - nu diḇ-rê šir wĕ-ṯô-la-lê - nu sim-ḥa, ši - ru la - nu
miš-šir ṣij-jôn. Êḵ na-šir ẹṯ šir ă-ḏô-naj
ʿal aḏ-maṯ nê-ḵar. Im ẹš-ka-ḥêḵ jĕ-ru-ša-la - - -
jim tiš-kaḥ jĕ-mi-ni tiḏ-baq lĕ-šô-ni lĕ-ḥik-ki im lô
ẹz-kĕ-rê - ḵi im lô a-ʿă-lẹ ẹṯ jĕ-ru-ša-la-jim ʿal rôš sim-ḥa-ṯi.
Zĕ-ḵôr ă-ḏô-naj liḇ-nê ĕ-ḏôm ẹṯ jom jĕ-ru-ša-la - - -jim ha-ôm - rim
ʿa-ru, ʿa - ru ʿaḏ-haj-sôḏ ba. Baṯ ba-ḇẹl ha-šĕ-ḏu-ḏa
aš - rê šej-šal-lêm laḵ ẹṯ gĕ-mu-lêḵ šẹg-ga-malṯ la - - - - -nu.
Aš-rê šẹj-jô-ḥêz wĕ-nip-pêṣ ẹṯ ʿô-la-la-jiḵ ẹl has-sa - - - -laʿ.

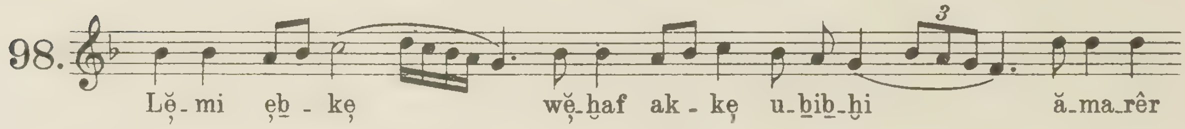
96.

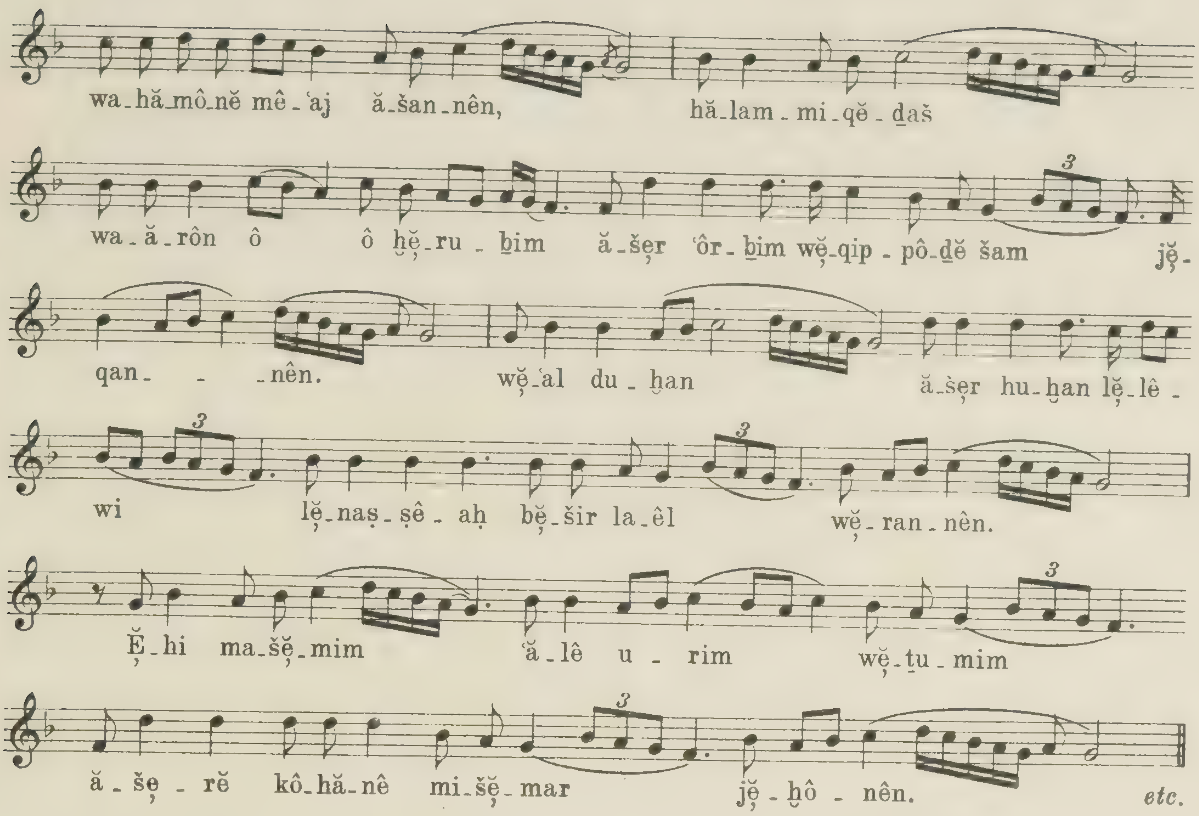

Ôj ki ja_rad̲ êš mi_nĕ haš - ša_ma_jim li_ru_ša_la - jim,
ʿê - ni, ʿê - ni jôr - d̲a maj_jim li - ru - ša - la - jim.
Ṭi_ra_t̲ĕ qô - d̲ẹš êẖ nẹ̆ - ša - ma, jô_šêb̲ baš - ša -
ma - jim ʿad̲ ma ba_t̲ĕ mẹ - lẹẖ a - - - - ma, ha - - - qẹ̆ -
d̲ê - ša hi ba - ʿê - na - jim li - ru - ša - la - - -jim.

97.

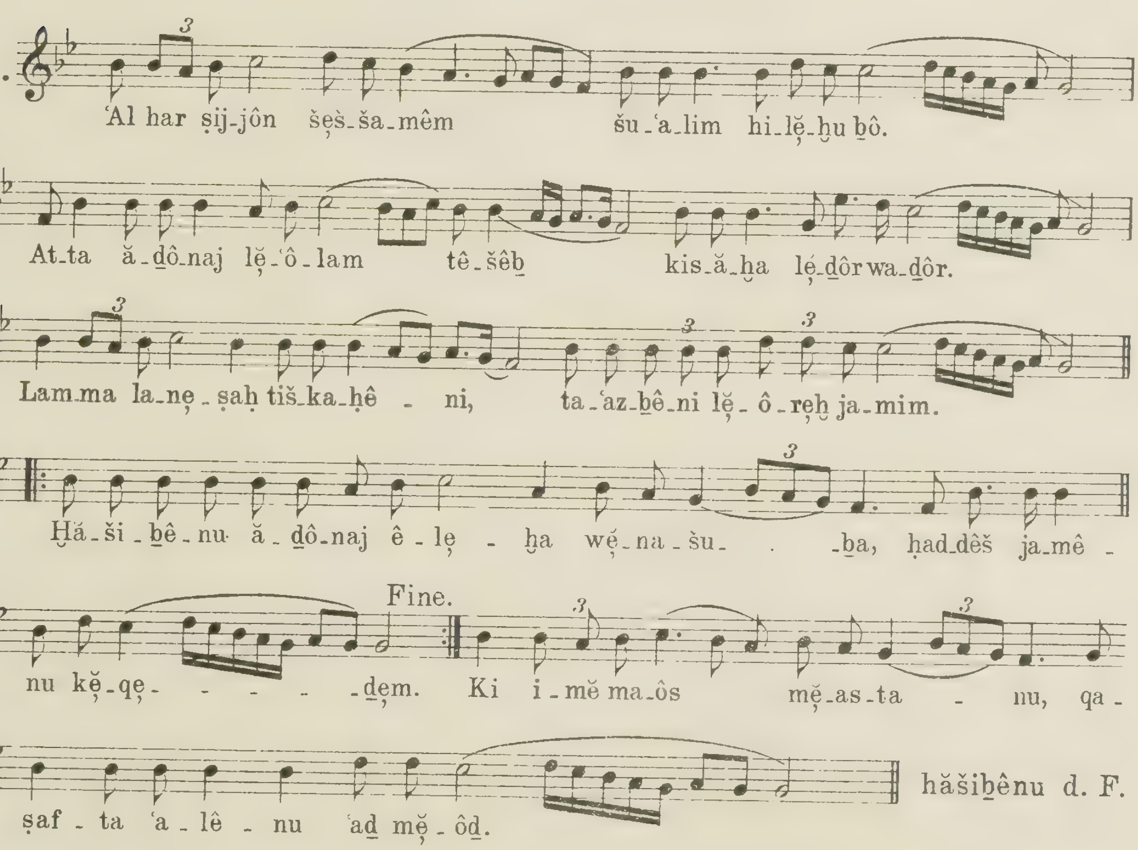

Ê_ẖa jaš_b̲a b̲a_d̲ad̲ ha_ʿir rab_ba_t̲i ʿam, ha - jẹ̆_t̲a kẹ̆_al_ma -
na, rab_ba - t̲i bag_gô_jim, sa_ra - t̲i ba - mẹ̆_d̲i_nôt̲ ha - jẹ̆_t̲a la_mas.
Ba_ḥô t̲ib̲_kẹ bal_laj - la wẹ̆_d̲im_ʿa - t̲a ʿal lẹ - ḥẹ̆_ja, ên la mẹ̆_na_ḥêm mik_kọl
ô - hă_b̲ẹ - ha, kọl rê_ʿe - ha bag̲_du b̲a, ha_ju la lẹ̆_ô_jẹ̆_b̲im. Gal - t̲a jẹ̆_hu -
d̲a mê_ʿô - ni u_mê_ròb̲ ʿă_b̲ô_d̲a, hi ja_šẹ̆_b̲a bag_gô_jim lô ma_ṣẹ̆ -
ʿa ma_nô - aḥ, kọl rô_d̲ẹ̆_fẹ - ha his_si_g̲u - ha bên ha_mẹ̆_ṣa_rim. etc.

98.

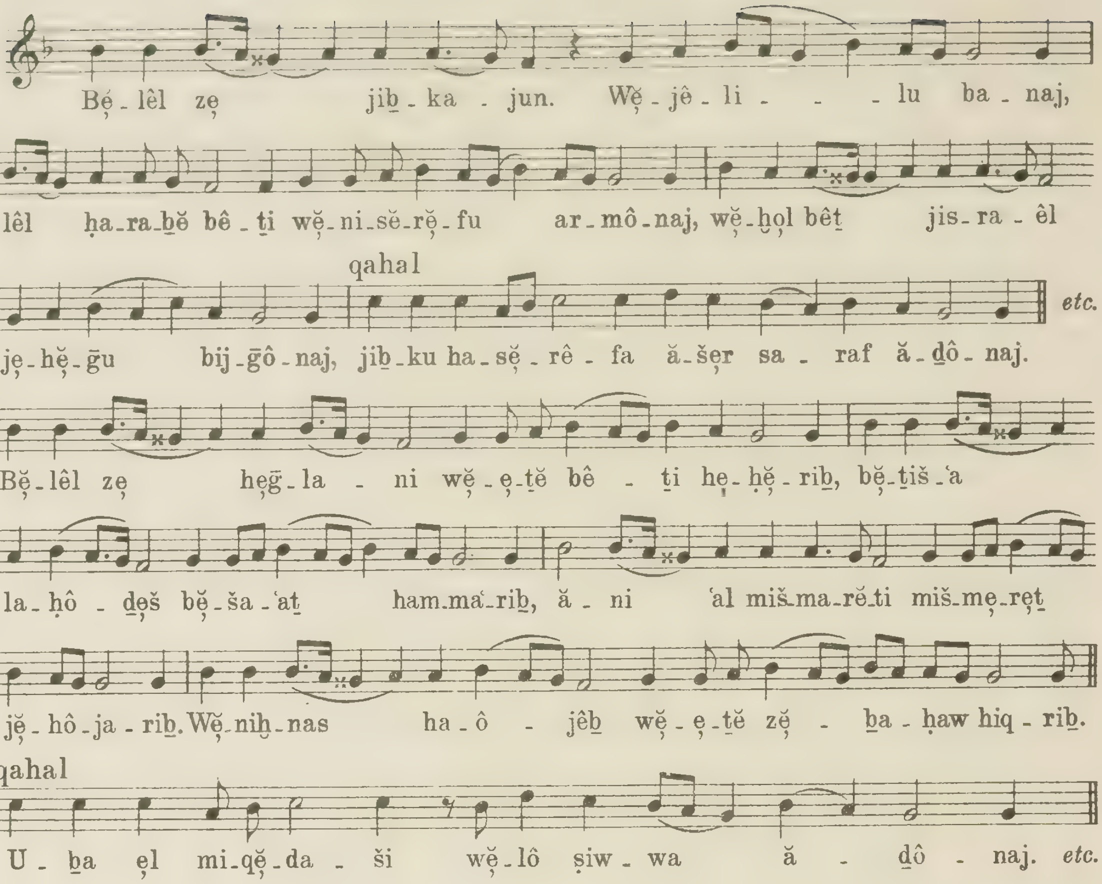

Lẹ̆_mi ẹb̲ - kẹ wẹ̆_ẖaf ak - kẹ u_b̲ib̲_ẖi ă_ma_rêr


wa_hă_mô_nĕ mê_ʿaj ă_šan_nên, hă_lam_mi_qĕ_daš
wa_ă_rôn ô ô ẖĕ_ru_bim ă_šẹr ʿôr_bim wĕ_qip_pô_dĕ šam jẹ̆-
qan- - -nên. wẹ̆_ʿal du_ẖan ă_šẹr hu_ẖan lẹ̆_lê-
wi lẹ̆_naṣ_ṣê_aḥ bẹ̆_šir la_êl wẹ̆_ran_nên.
Ẹ̆_hi ma_šẹ̆_mim ʿă_lê u_rim wẹ̆_tu_mim
ă_šẹ_rĕ kô_hă_nê mi_šẹ̆_mar jẹ̆_ẖô_nên.
etc.

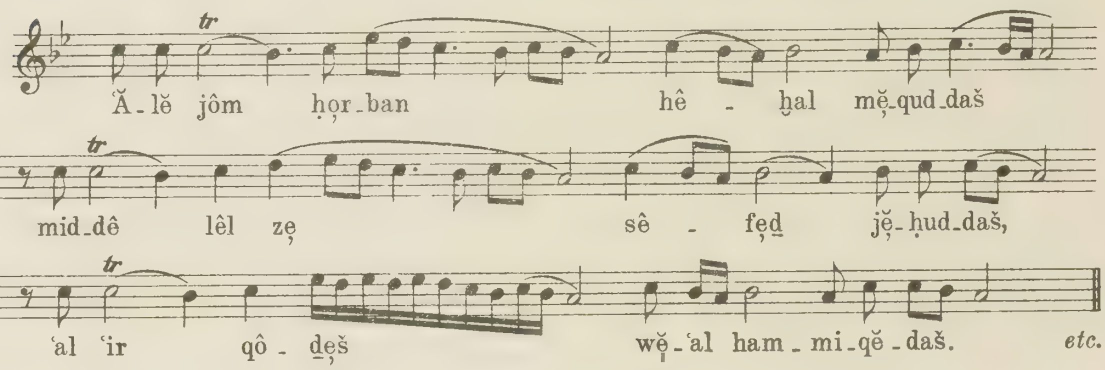
99.


ʿAl har ṣij_jôn šẹš_ša_mêm šu_ʿa_lim hi_lẹ̆_ẖu bô.
At_ta ă_dô_naj lẹ̆_ʿô_lam tê_šêb kis_ă_ha lẹ_dôr wa_dôr.
Lam_ma la_nẹ_ṣaḥ tiš_ka_ḥê - ni, ta_ʿaz_bê_ni lẹ̆_ô_rẹḥ ja_mim.
Ḥă_ši_bê_nu ă_dô_naj ê_lẹ - ẖa wẹ_na_šu- -ba, ḥad_dêš ja_mê-
nu kẹ̆_qẹ- - - - -dẹm. Fine. Ki i_mĕ ma_ôs mẹ_as_ta - nu, qa-
ṣaf - ta ʿa - lê - nu ʿad mẹ̆_ôd.
hăšibênu d. F.

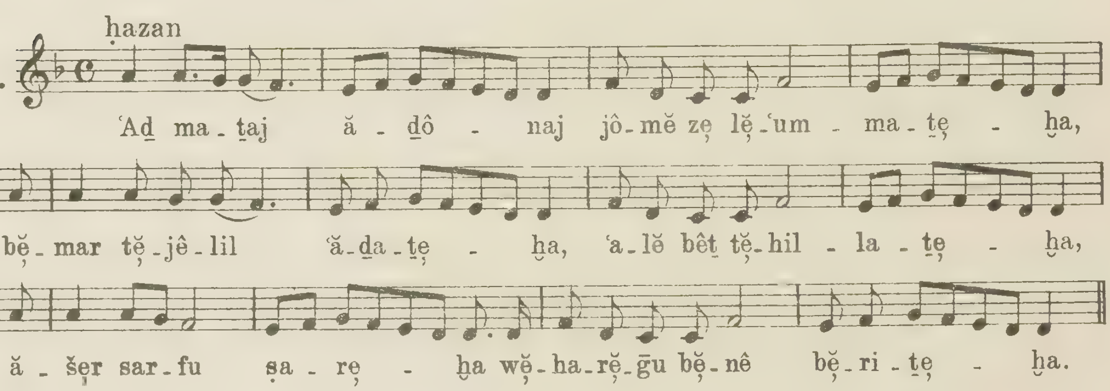
100.

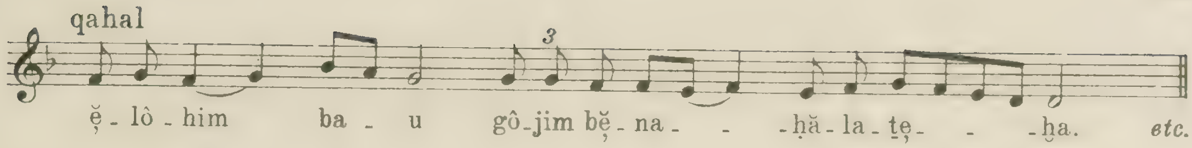

Bẹ-lêl zẹ jib̲-ka-jun. Wĕ̦-jê-li- - -lu ba-naj,
lêl ḥa-ra-b̲ĕ bê-t̲i wĕ̦-ni-sĕ-rĕ̦-fu ar-mô-naj, wĕ̦-ḥ̲ọl bêt̲ jis-ra-êl
qahal
jẹ-hĕ̦-g̅u bij-g̅ô-naj, jib̲-ku ha-sĕ̦-rê-fa ă-šẹr sa-raf ă-d̲ô-naj. etc.
Bĕ̦-lêl zẹ hẹg̅-la-ni wĕ̦-ẹ-t̲ĕ bê-t̲i hẹ-ḥ̲ĕ̦-rib̲, bĕ̦-t̲iš-ʿa
la-ḥ̲ô-d̲ẹš bĕ̦-ša-ʿat̲ ham-maʿ-rib̲, ă-ni ʿal miš-ma-rĕ-t̲i miš-mẹ-rẹt̲
jĕ̦-hô-ja-rib̲. Wĕ̦-nih̲-nas ha-ô-jêb̲ wĕ̦-ẹ-t̲ĕ zĕ̦-b̲a-ḥ̲aw hiq-rib̲.
qahal
U-b̲a ẹl mi-qĕ̦-da-ši wĕ̦-lô ṣiw-wa ă-d̲ô-naj. etc.

101.

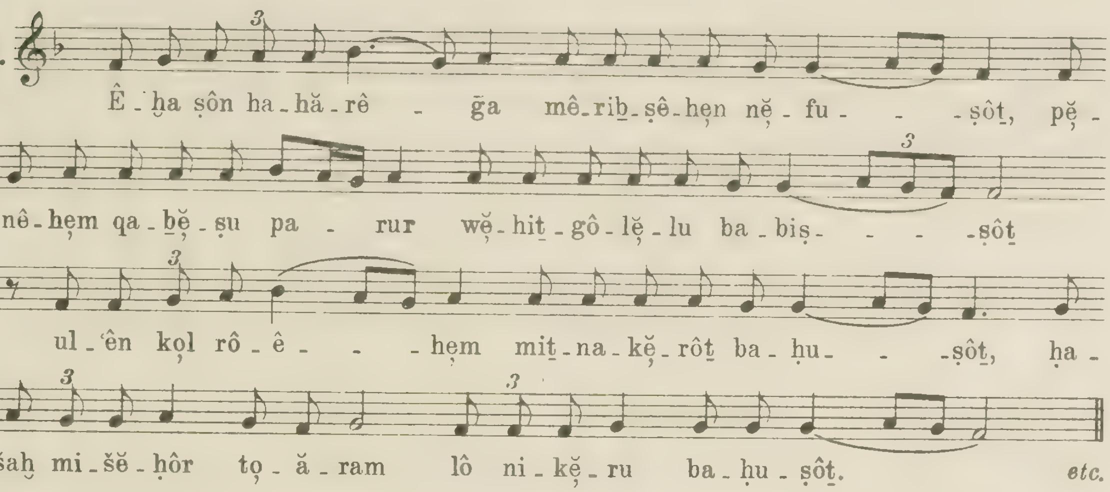

tr
Ă-lĕ jôm ḥọr-ban hê-ḥ̲al mĕ̦-qud-daš
mid-dê lêl zẹ sê-fẹd̲ jĕ̦-ḥud-daš,
ʿal ʿir qô-d̲ẹš wĕ̦-ʿal ham-mi-qĕ-daš. etc.

102.

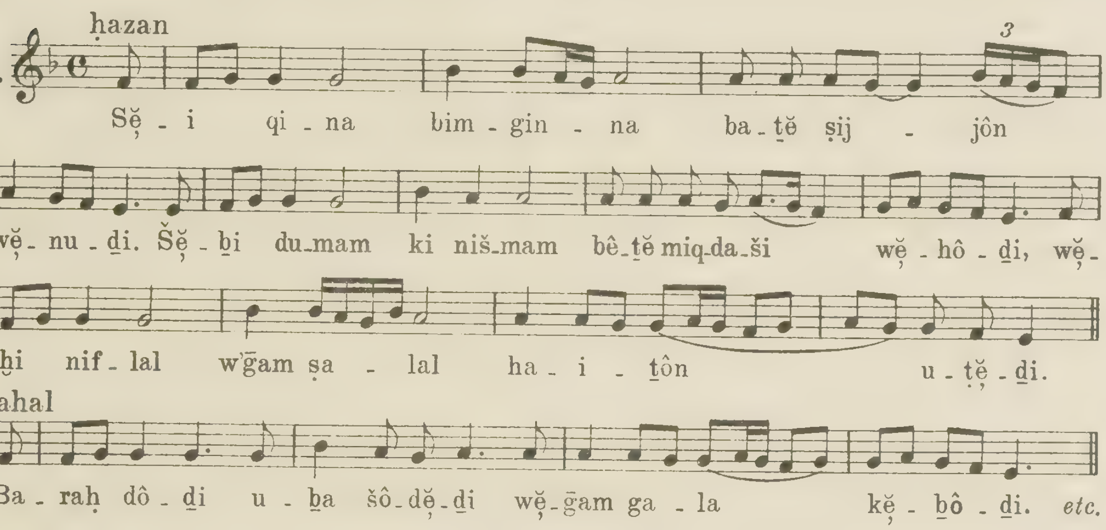

ḥazan
ʿAd̲ ma-t̲aj ă-d̲ô-naj jô-mĕ zẹ lĕ̦-ʿum-ma-t̲ẹ-h̲a,
bĕ̦-mar tĕ̦-jê-lil ʿă-d̲a-t̲ẹ-h̲a, ʿa-lĕ bêt̲ tĕ̦-hil-la-t̲ẹ-h̲a,
ă-šẹr sar-fu ṣa-rẹ-h̲a wĕ̦-ha-rĕ̦-g̅u bĕ̦-nê bĕ̦-ri-t̲ẹ-h̲a.


qahal
ẹ̆ - lô - him ba - u gô-jim bẹ̆ - na - - -ḥă - la - ṯẹ - - -ẖa. etc.

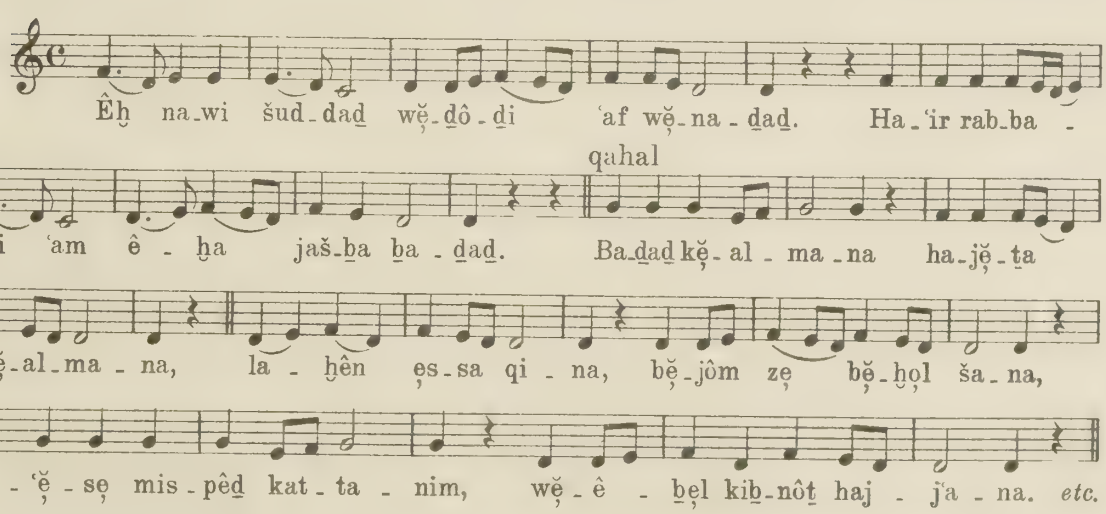
103.


Ê - ẖa ṣôn ha - hă - rê - g̱a mê-rib-ṣê-hẹn nẹ̆ - fu - - -ṣôṯ, pẹ̆ -
nê-hẹm qa-ḇẹ̆-ṣu pa - rur wẹ̆-hiṯ-gô-lẹ̆-lu ba-biṣ- - - -sôṯ
ul-ʿên kọl rô - ê - - -hẹm miṯ-na-kẹ̆-rôṯ ba-ḥu- - -ṣôṯ, ḥa -
šaẖ mi-šẹ̆-ḥôr tọ - ă - ram lô ni - kẹ̆ - ru ba-ḥu-ṣôṯ. etc.

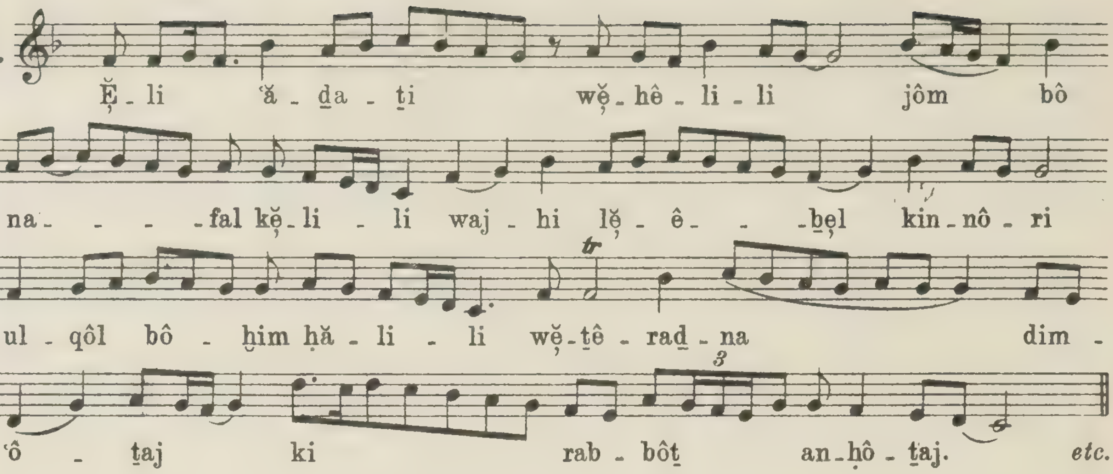
104.


ḥazan
Sẹ̆ - i qi - na bim - gin - na ba-ṯẹ̆ ṣij - jôn
wẹ̆- nu - ḏi. Šẹ̆ - ḇi du-mam ki niš-mam bê-ṯẹ̆ miq-da-ši wẹ̆ - hô - ḏi, wẹ̆ -
ẖi nif - lal wg̱am ṣa - lal ha - i - ṯôn u - ṯẹ̆ - ḏi.
qahal
Ba - raḥ dô - ḏi u - ḇa šô-dẹ̆-ḏi wẹ̆-g̱am ga - la kẹ̆ - ḇô - ḏi. etc.

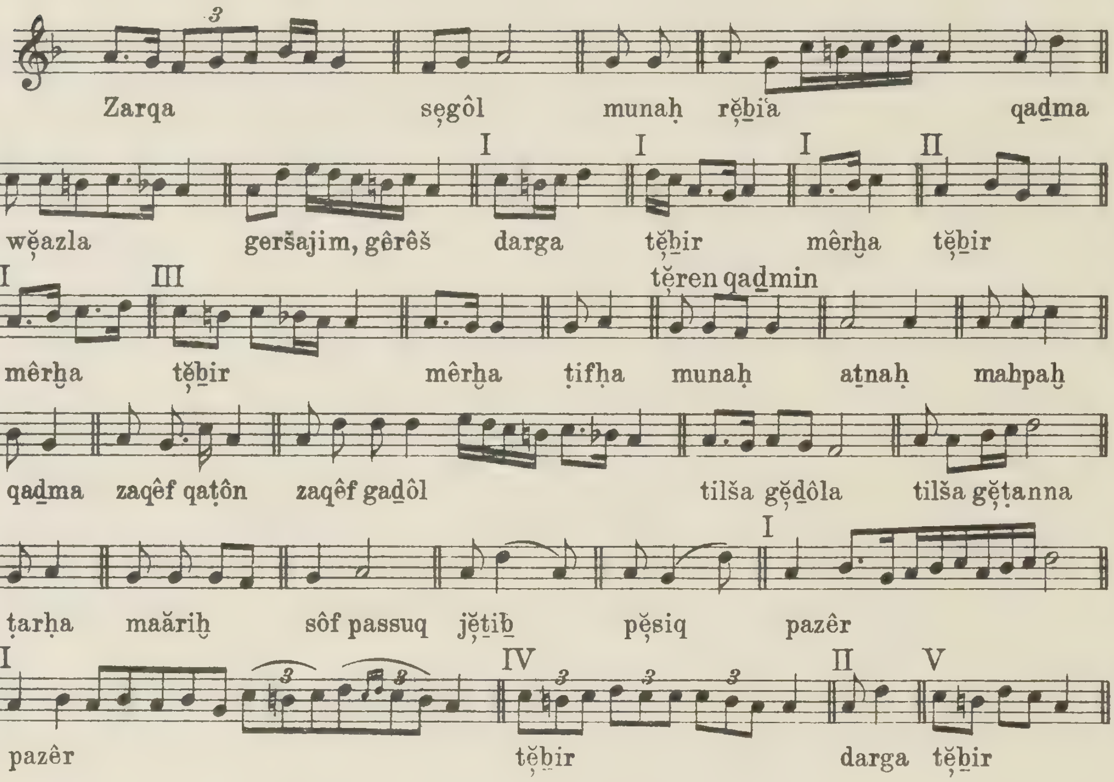
105.


Êẖ na-wi šud-daḏ wẹ̆-ḏô-ḏi ʿaf wẹ̆-na-daḏ. Ha-ʿir rab-ba -
ṯi ʿam ê - ẖa jaš-ba ḇa - daḏ.
qahal
Ba-ḏaḏ kẹ̆ - al - ma - na ha-jẹ̆-ṯa
kẹ̆-al-ma - na, la - ẖên ẹṣ-sa qi - na, bẹ̆-jôm zẹ bẹ̆-ẖọl ša - na,
ẹ - ʿẹ̆ - sẹ mis - pêḏ kat - ta - nim, wẹ̆ - ê - ḇel kiḇ-nôṯ haj - jʿa - na. etc.

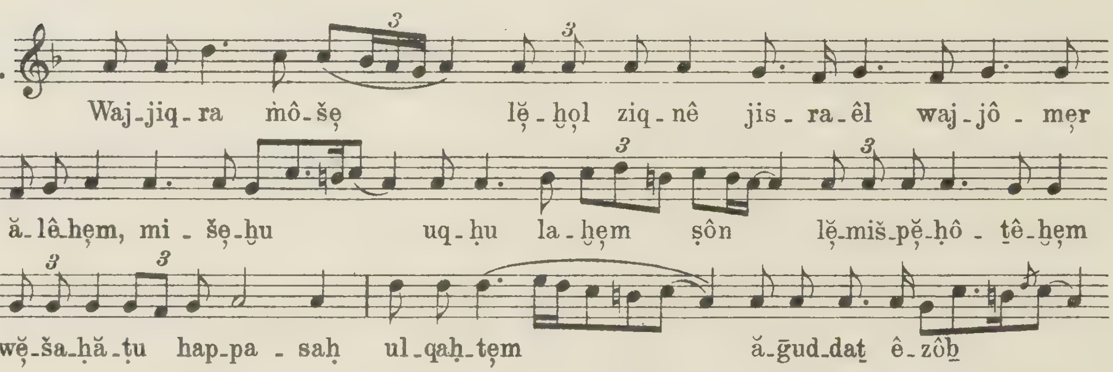
106.

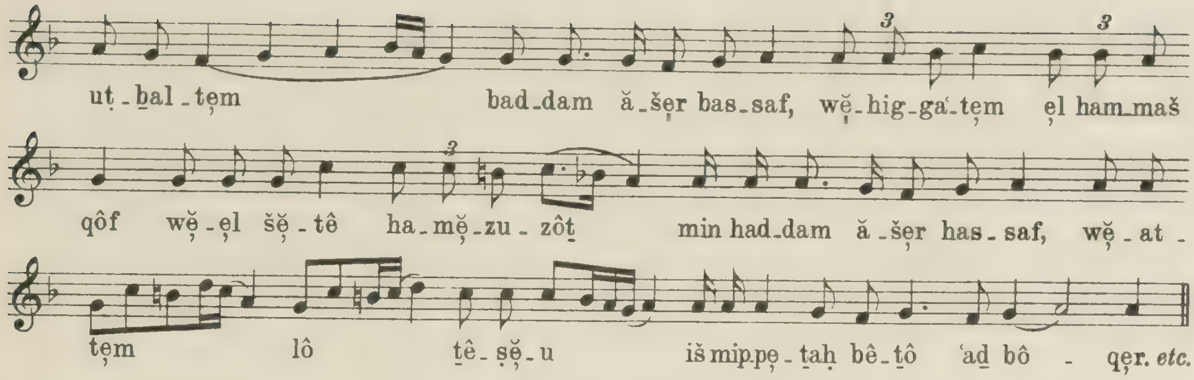

Ẹ̆_li ʿă_d̠a_t̠i wĕ̩_hê_li_li jôm bô
na_ _ _fal kĕ̩_li _li waj_hi lĕ̩_ê_ _b̠ẹl kin_nô_ri
ul_qôl bô_ḥim ḥă_li_li wĕ̩_t̠ê_rad̠_na dim_
ʿô_t̠aj ki rab_bôt̠ an_ḥô_t̠aj. etc.

107.

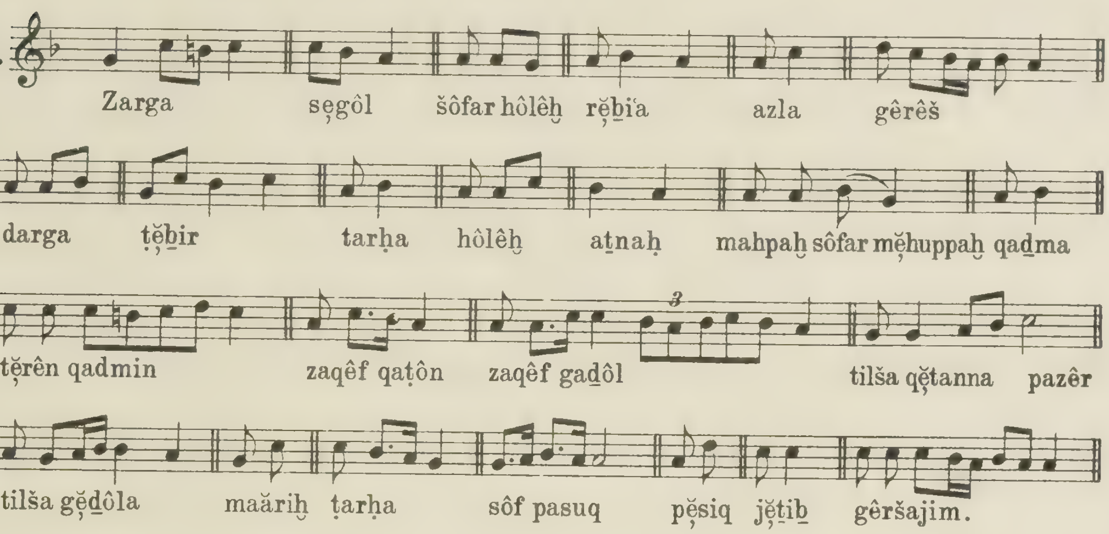

Zarqa sẹgôl munaḥ rĕ̩b̠iʿa qad̠ma
wĕ̩azla geršajim, gêrêš darga tĕ̩b̠ir mêrḥa tĕ̩b̠ir
mêrḥa tĕ̩b̠ir tĕren qad̠min mêrḥa ṭifḥa munaḥ at̠naḥ mahpaḵ
qad̠ma zaqêf qaṭôn zaqêf gad̠ôl tilša gĕ̩d̠ôla tilša gĕ̩ṭanna
ṭarḥa maărik̠ sôf passuq jĕ̩t̠ib̠ pĕ̩siq pazêr
pazêr tĕ̩b̠ir darga tĕ̩b̠ir

108.

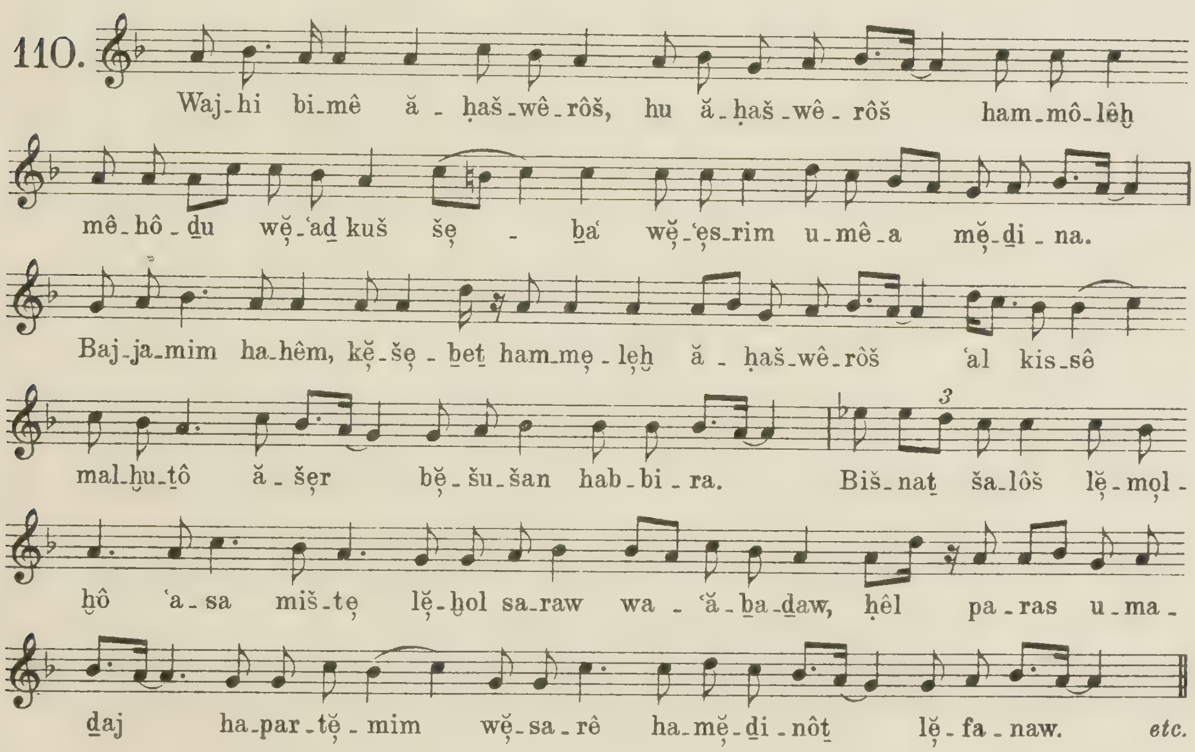

Waj_jiq_ra mô_šẹ lĕ̩_ḵ̠ọl ziq_nê jis_ra_êl waj_jô_mẹr
ă_lê_hẹm, mi_šẹ_ḵ̠u uq_ḥu la_ḵ̠ẹm ṣôn lĕ̩_miš_pĕ̩_ḥô_tê_ḵ̠ẹm
wĕ̩_ša_ḥă_ṭu hap_pa_saḥ ul_qaḥ_tẹm ă_g̠ud_dat̠ ê_zôb̠


ut̩-ba̲l-tẹm bad-dam ă-šẹr bas-saf, wĕ̩-hig-gaʿ-tẹm ẹl ham-maš
qôf wĕ̩-ẹl šĕ̩-tê ha-mĕ̩-zu-zôt̲ min had-dam ă-šẹr has-saf, wĕ̩-at-
tẹm lô tê̲-sĕ̩-u iš mip-pẹ-t̲aḥ bê-t̲ô ʿad̲ bô-qẹr. etc.

109.

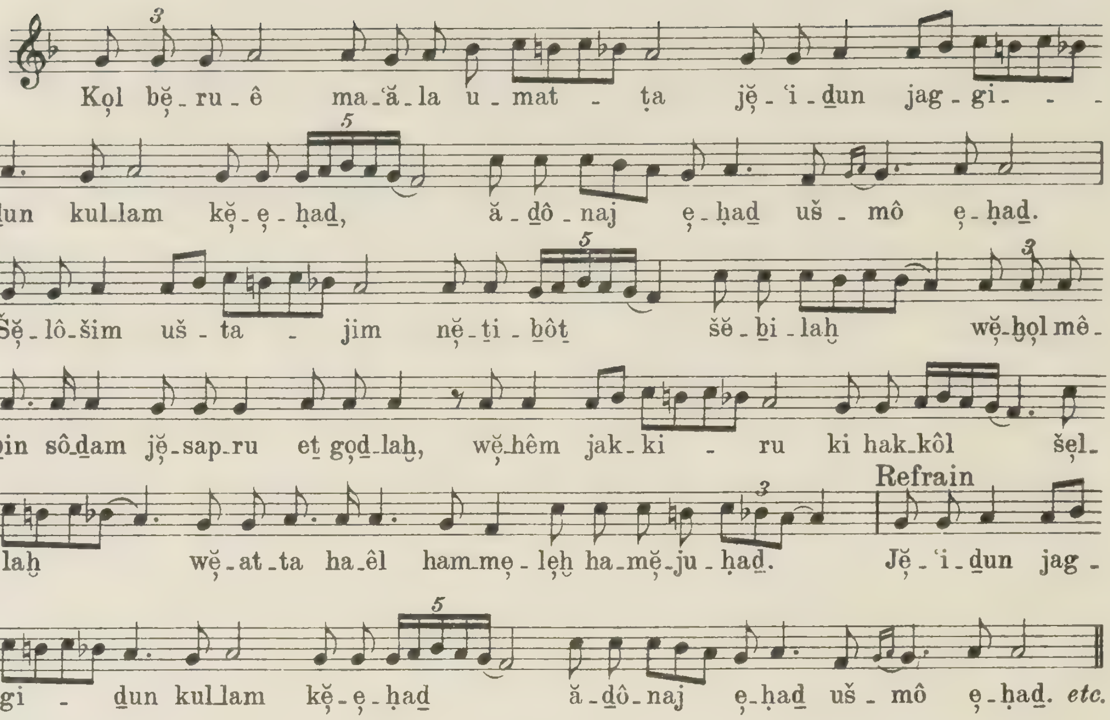

Zarga sẹgôl šôfar hôlêḫ rĕ̩bi̲ʿa azla gêrêš
darga tĕ̩bi̲r tarḥa hôlêḫ at̲naḥ mahpaḫ sôfar mĕ̩huppaḫ qad̲ma
tĕ̩rên qadmin zaqêf qaṭôn zaqêf gad̲ôl tilša qĕ̩tanna pazêr
tilša gĕ̩d̲ôla maărîḫ ṭarḥa sôf pasuq pĕ̩siq jĕ̩t̲ib̲ gêršajim.

110.

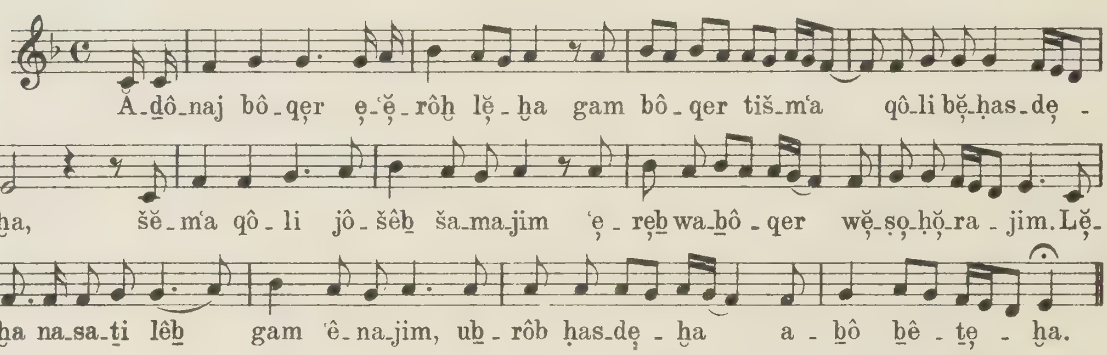

Waj-hi bi-mê ă-ḥaš-wê-rôš, hu ă-ḥaš-wê-rôš ham-mô-lêḫ
mê-hô-d̲u wĕ̩-ʿad̲ kuš šẹ-ba̲ʿ wĕ̩-ʿẹs-rim u-mê-a mĕ̩-d̲i-na.
Baj-ja-mim ha-hêm, kĕ̩-šẹ-bet̲ ham-mẹ-lẹḫ ă-ḥaš-wê-rôš ʿal kis-sê
mal-ḫu-t̲ô ă-šẹr bĕ̩-šu-šan hab-bi-ra. Biš-nat̲ ša-lôš lĕ̩-mol-
ḫô ʿa-sa miš-tẹ lĕ̩-ḫol sa-raw wa-ʿă-ba-d̲aw, ḥêl pa-ras u-ma-
d̲aj ha-par-tĕ̩-mim wĕ̩-sa-rê ha-mĕ̩-d̲i-nôt̲ lĕ̩-fa-naw. etc.

I Šĕḇaḥôṯ, שבחות

111.

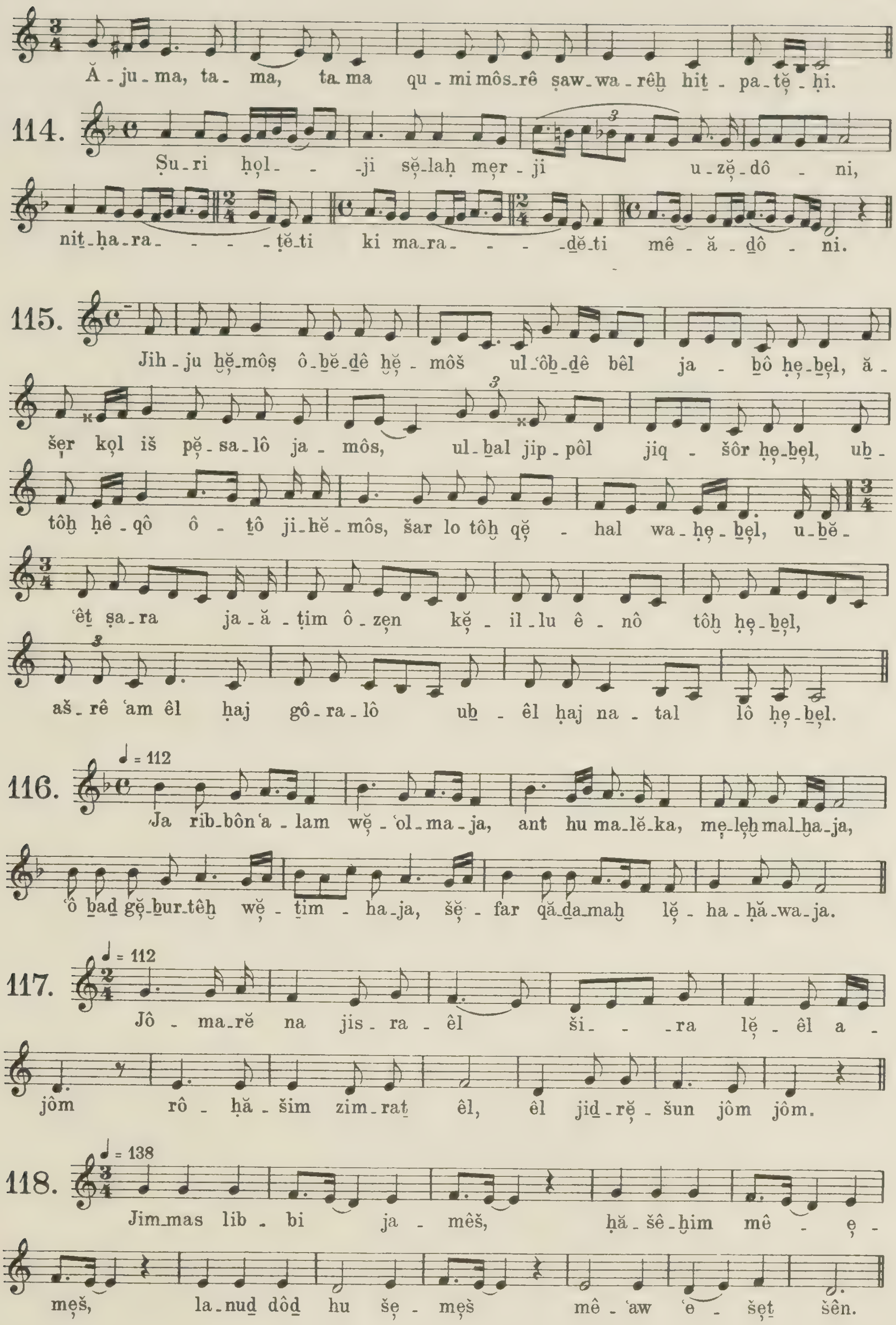


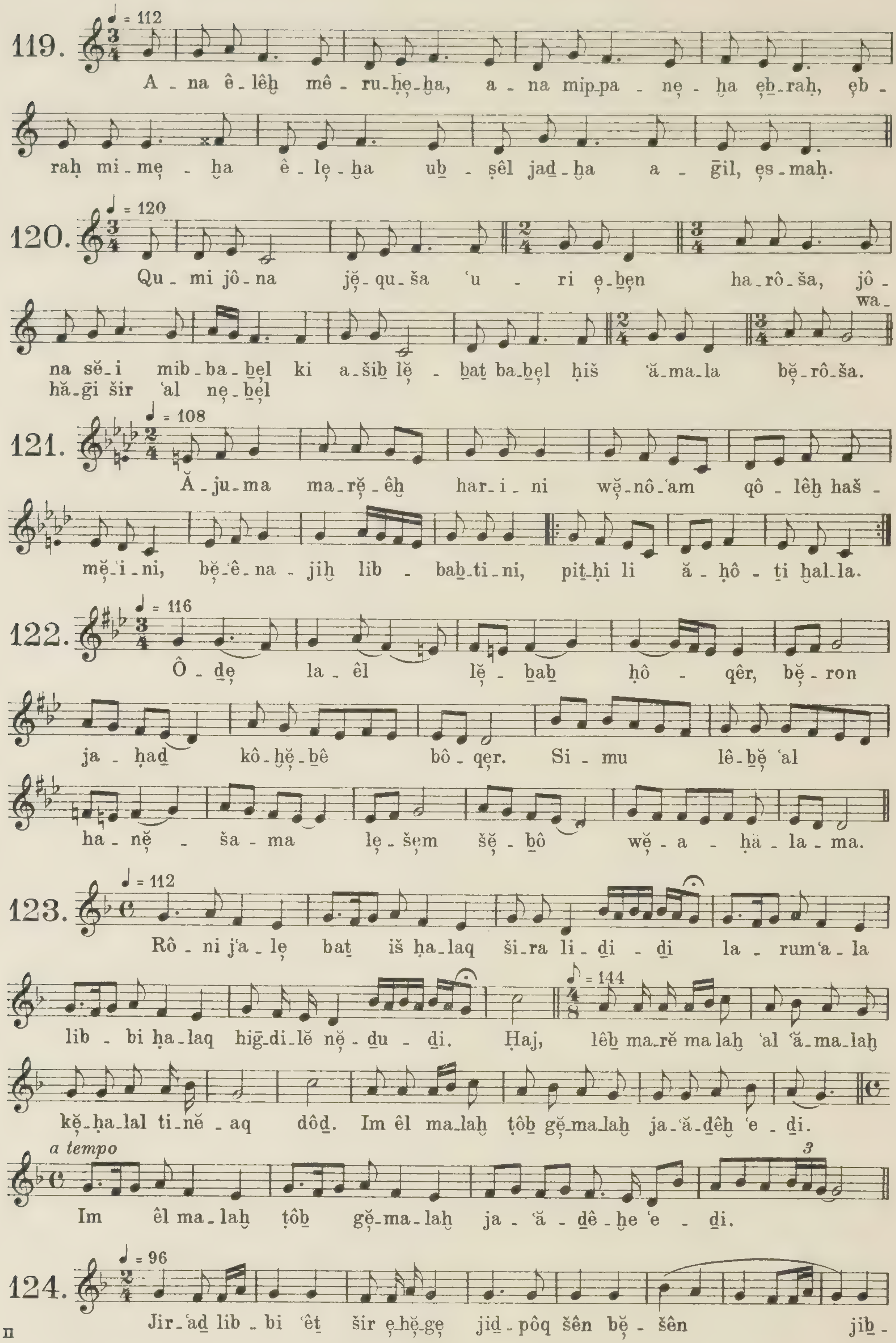
112.

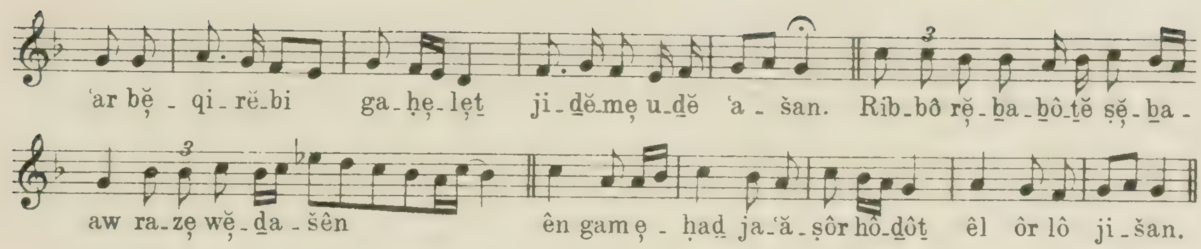


113.

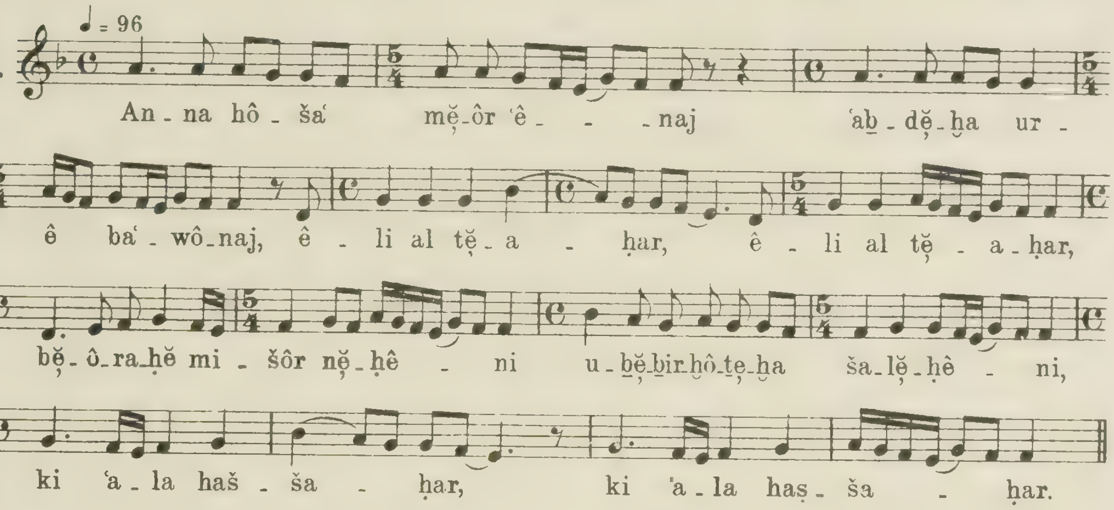



Ă - ju - ma, ta - ma, ta ma qu - mi môs - rê ṣaw - wa - rêẖ hiṯ - pa - tĕ̬ - ḥi.
114.
Ṣu - ri ḥọl - - ji sĕ̬ - laḥ mẹr - ji u - zĕ̬ - dô - ni,
niṯ - ḥa - ra - - - - ṭĕ̬ - ti ki ma - ra - - - - dĕ̱ - ti mê - ă - ḏô - ni.
115.
Jih - ju ẖĕ̬ - môṣ ô - ḇĕ - ḏê ẖĕ̬ - môš ul - ʿôḇ - ḏê bêl ja - ḇô ḥẹ - ḇẹl, ă -
šẹr kọl iš pĕ̬ - sa - lô ja - môs, ul - ḇal jip - pôl jiq - šôr ḥẹ - ḇẹl, uḇ -
tôẖ ḥê - qô ô - ṯô ji - hĕ - môs, šar lo tôẖ qĕ̬ - hal wa - ḥẹ - ḇẹl, u - ḇĕ -
ʿêṯ ṣa - ra ja - ă - ṭim ô - zẹn kĕ̬ - il - lu ê - nô tôẖ ḥẹ - ḇẹl,
aš - rê ʿam êl ḥaj gô - ra - lô uḇ - êl ḥaj na - tal lô ḥẹ - ḇẹl.
116.
♩ = 112
Ja rib - bôn ʿa - lam wĕ̬ - ʿol - ma - ja, ant hu ma - lĕ - ka, mẹ - lẹẖ mal - ḫa - ja,
ʿô ḇaḏ gĕ̬ - ḇur - têẖ wĕ̬ - ṯim - ha - ja, šĕ̬ - far qă - da - maẖ lĕ̬ - ha - ḥă - wa - ja.
117.
♩ = 112
Jô - ma - rĕ na jis - ra - êl ši - - ra lĕ̬ - êl a -
jôm rô - ḥă - šim zim - raṯ êl, êl jiḏ - rĕ̬ - šun jôm jôm.
118.
♩ = 138
Jim - mas lib - bi ja - mêš, ḥă - šê - ḫim mê - ẹ -
mẹš, la - nuḏ dôḏ hu šẹ - mẹš mê - ʿaw ʿe - šẹṯ šên.

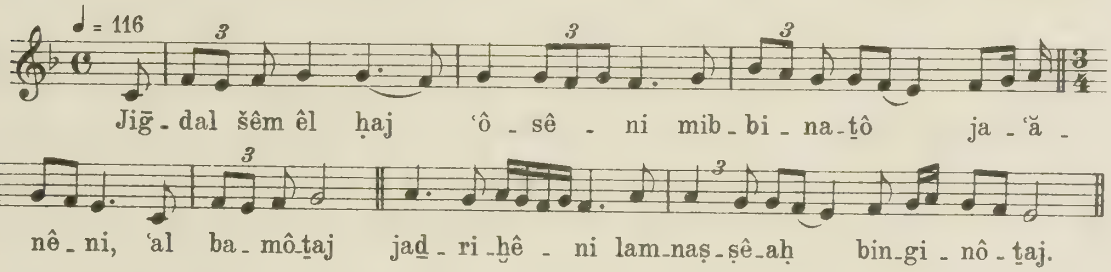

119. ♩ = 112
A - na ê - lêh̲ mê - ru - ḥẹ - h̲a, a - na mip - pa - nẹ - h̲a ẹb̲ - raḥ, ẹb -
raḥ mi - mẹ - h̲a ê - lẹ - h̲a ub̲ - ṣêl jad̲ - h̲a a - ḡil, ẹs - maḥ.
120. ♩ = 120
Qu - mi jô - na jẹ̆ - qu - ša ʿu - ri ẹ - b̲ẹn ha - rô - ša, jô - wa -
na sĕ - i mib - ba - b̲ẹl ki a - šib̲ lĕ - b̲at̲ ba - b̲ẹl ḥiš ʿă - ma - la bẹ̆ - rô - ša.
hă - ḡi šir ʿal nẹ - b̲ẹl
121. ♩ = 108
Ă - ju - ma ma - rẹ̆ - êh̲ har - i - ni wẹ̆ - nô - ʿam qô - lêh̲ haš -
mẹ̆ - i - ni, bẹ̆ - ʾê - na - jih̲ lib - bab̲ - ti - ni, pit̲ - h̲i li ă - ḥô - t̲i h̲al - la.
122. ♩ = 116
Ô - d̲ẹ la - êl lẹ̆ - b̲ab̲ ḥô - qêr, bẹ̆ - ron
ja - ḥad̲ kô - h̲ẹ̆ - b̲ê bô - qẹr. Si - mu lê - b̲ẹ̆ ʿal
ha - nẹ̆ - ša - ma lẹ - šẹm šẹ̆ - b̲ô wẹ̆ - a - ḥä - la - ma.
123. ♩ = 112
Rô - ni jʿa - lẹ bat̲ iš ḥa - laq ši - ra li - d̲i - d̲i la - rumʿa - la
lib - bi ḥa - laq hiḡ - di - lĕ nẹ̆ - d̲u - d̲i. Ḥaj, ♪ = 144 lêb̲ ma - rĕ ma lah̲ ʿal ʿă - ma - lah̲
kẹ̆ - h̲a - lal ti - nĕ - aq dôd̲. Im êl ma - lah̲ ṭôb̲ gẹ̆ - ma - lah̲ ja - ʿă - d̲êh̲ ʿe - d̲i.
a tempo
Im êl ma - lah̲ ṭôb̲ gẹ̆ - ma - lah̲ ja - ʿă - d̲ê - h̲e ʿe - d̲i.
124. ♩ = 96
Jir - ʿad̲ lib - bi ʿêt̲ šir ẹ - h̲ẹ̆ - gẹ jid̲ - pôq šên bẹ̆ - šên jib̲ -



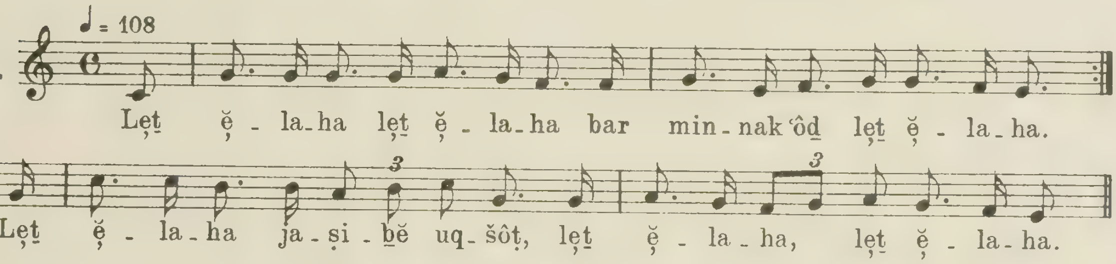
125.



126.



127.



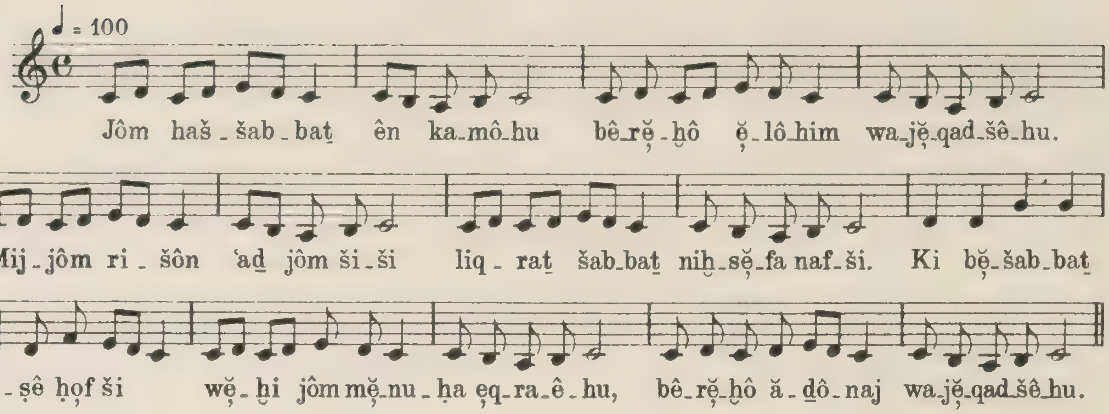
II Sabbatsongs, לשבת

Sabbatgesänge

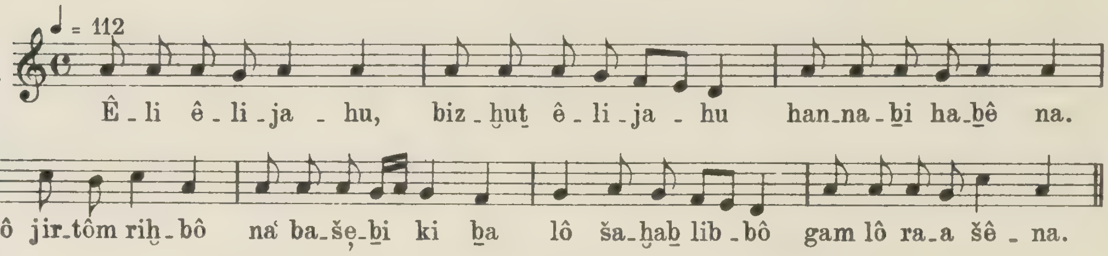
128.



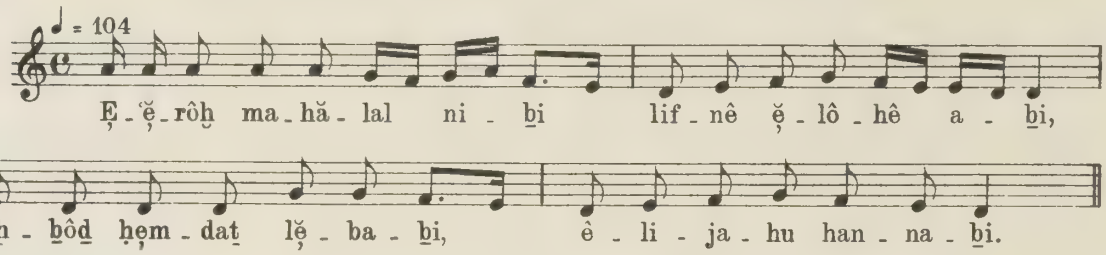
129.



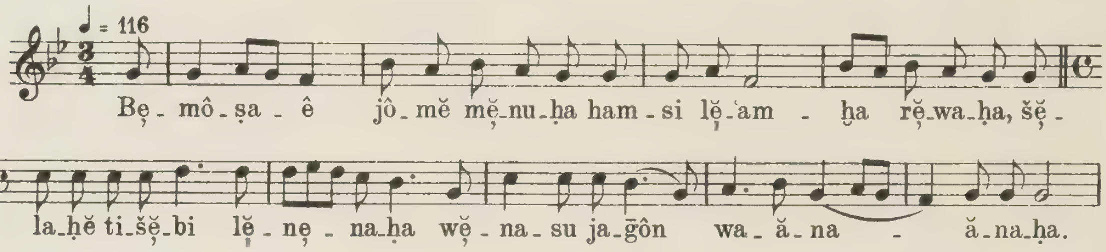
130.



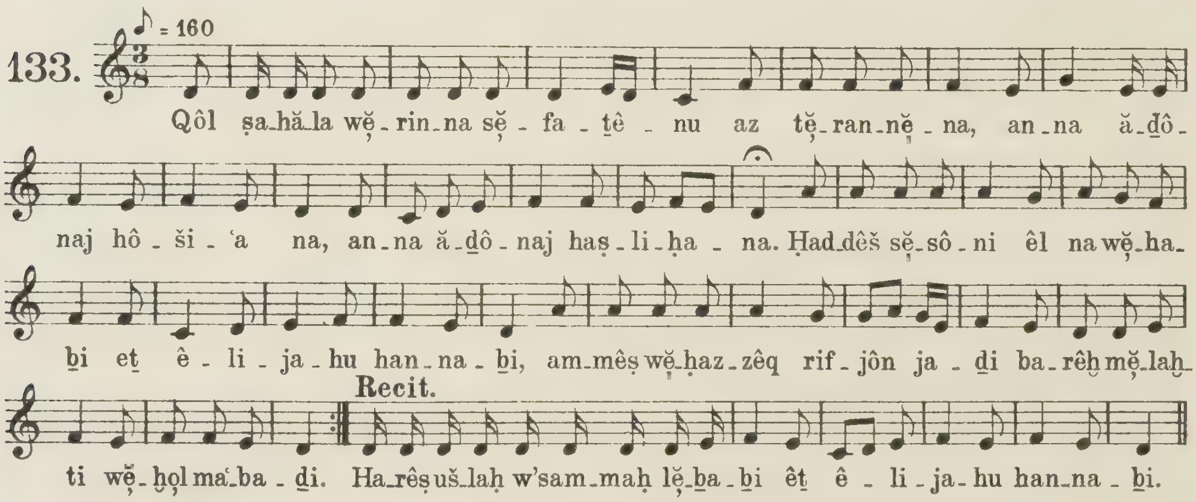
131.



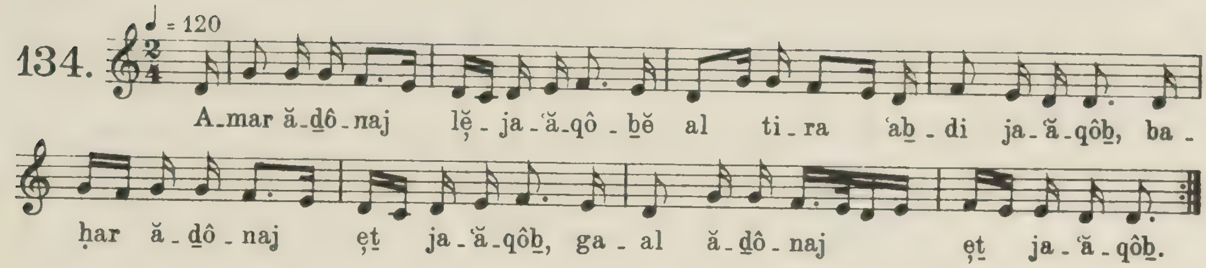
132.



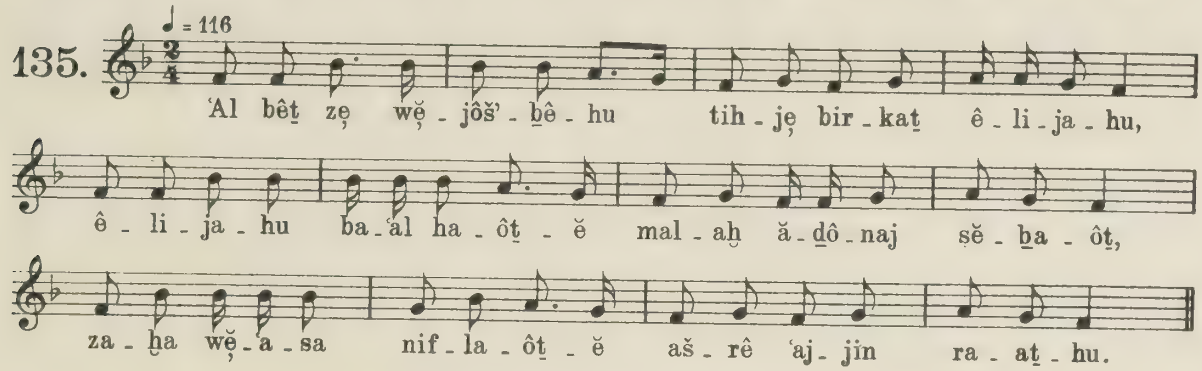
133.



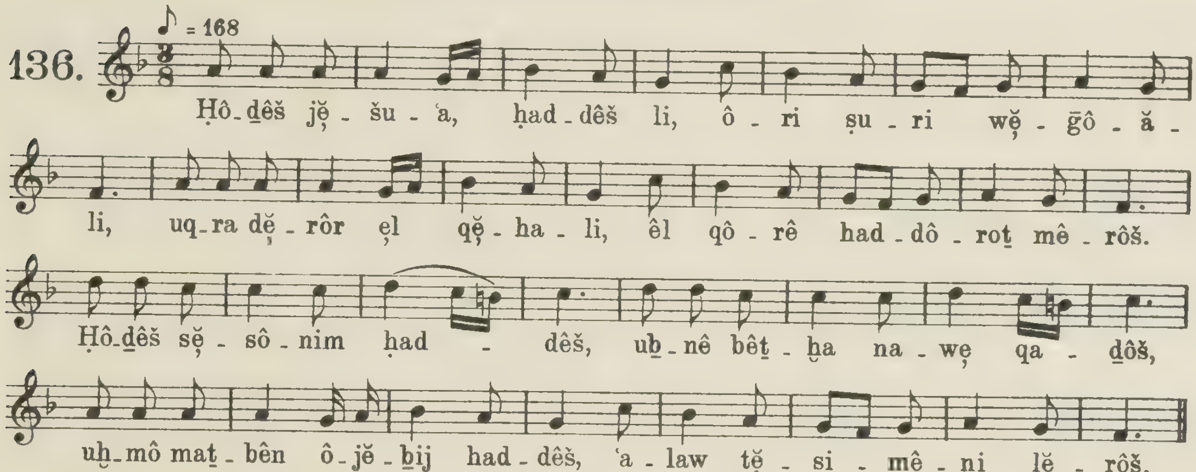
134.



135.



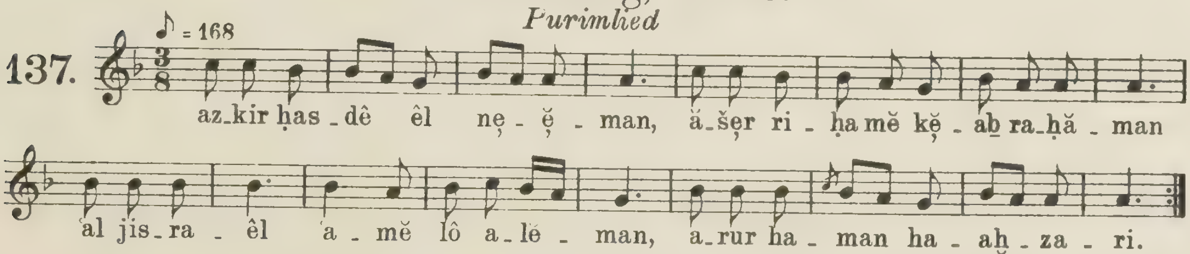
136.



IV Purimsong, לפורים

Purimlied

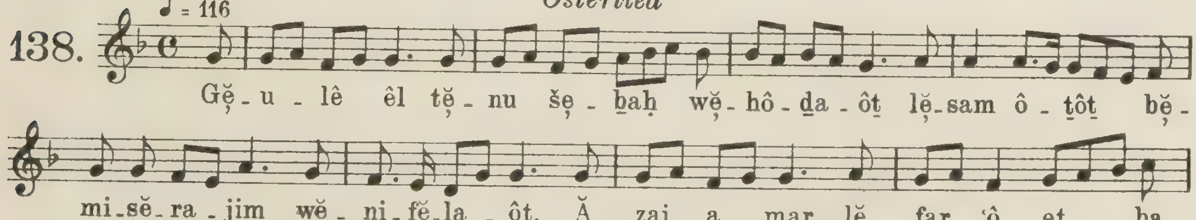
137.

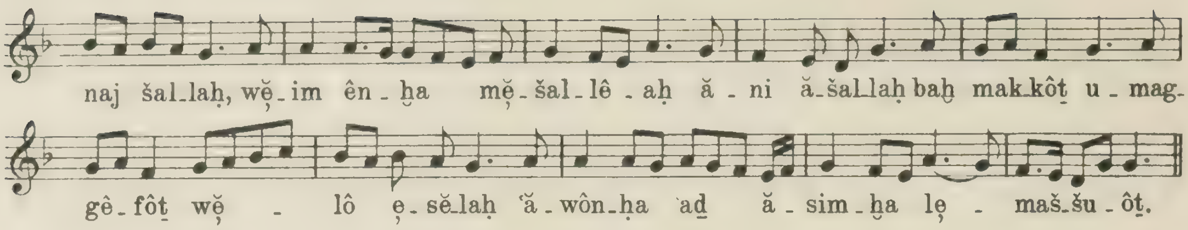


V Passoversong, לפסח

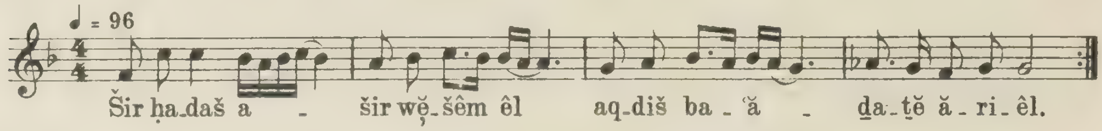
Osterlied

138.





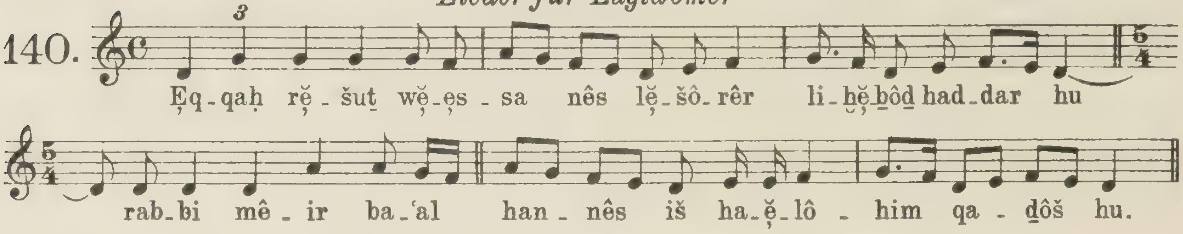
139.



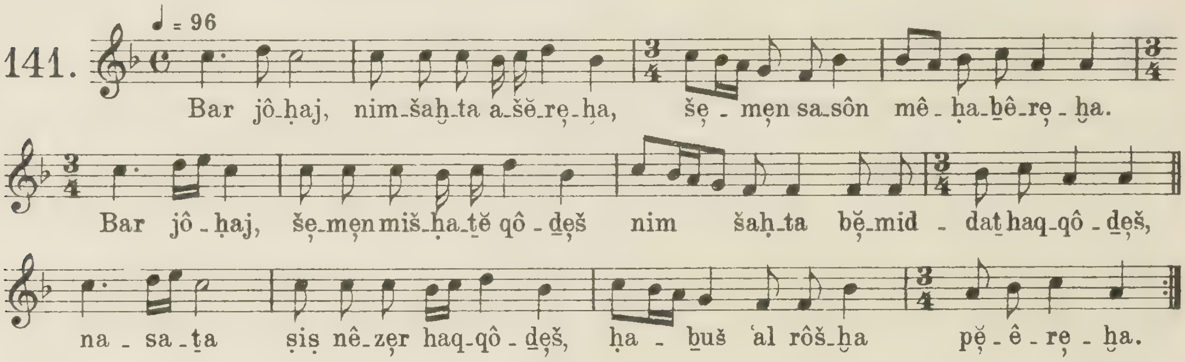
VI Songs for Laglaômer, לל״ג לעמר

Lieder für Lagla'omer

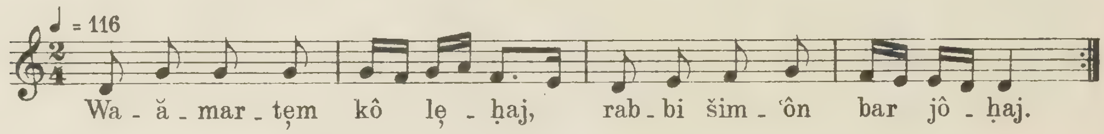
140.



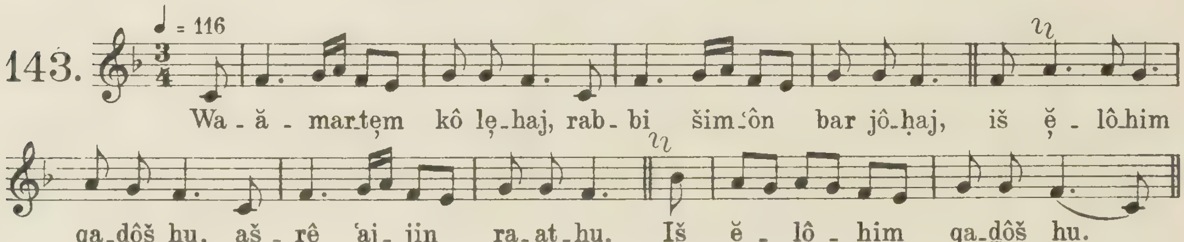
141.



142.



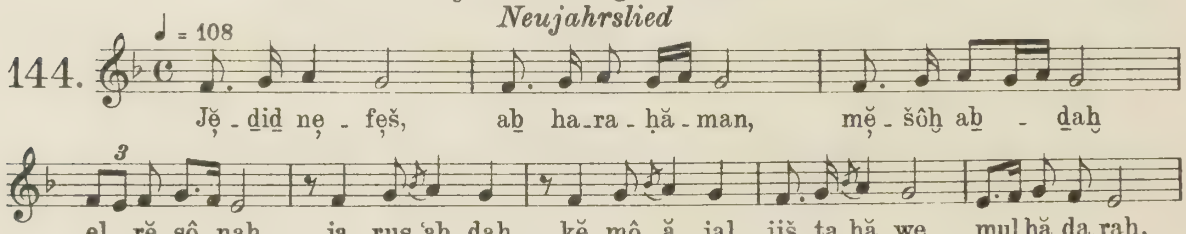
143.



VII Newyearssong, לראש השנה

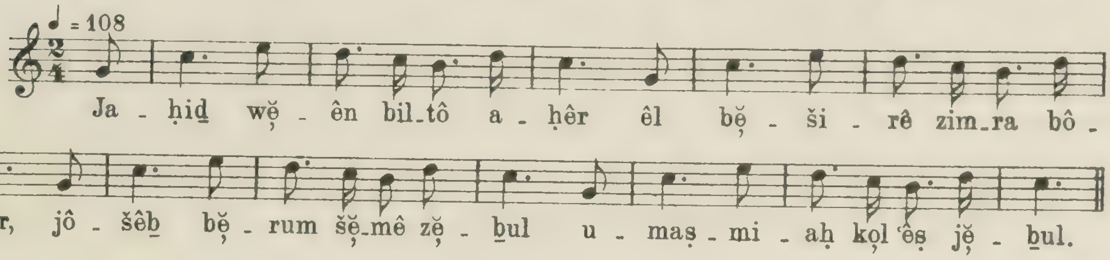
Neujahrslied

144.





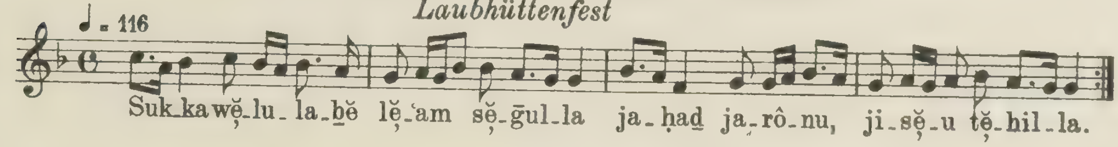
145.



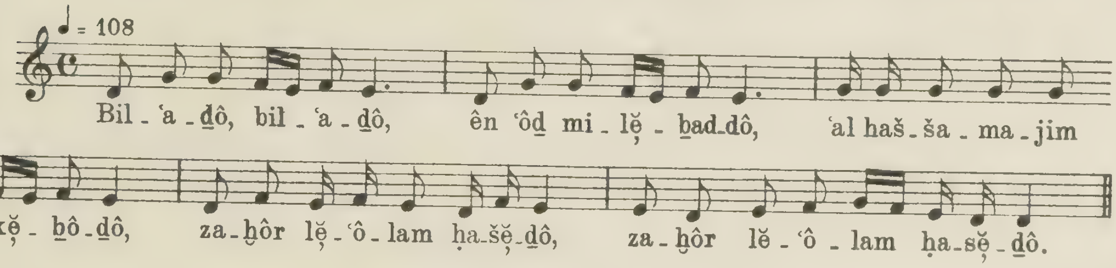
VIII Feast of tabernacles, לסכות

Laubhüttenfest

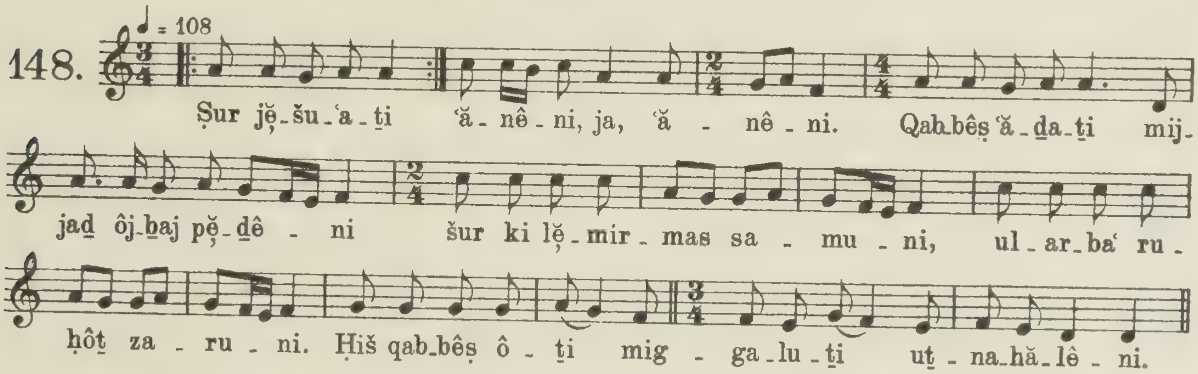
146.



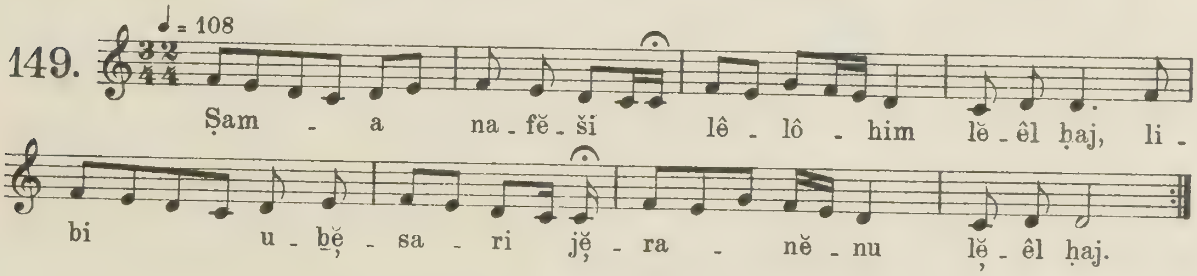
147.



148.

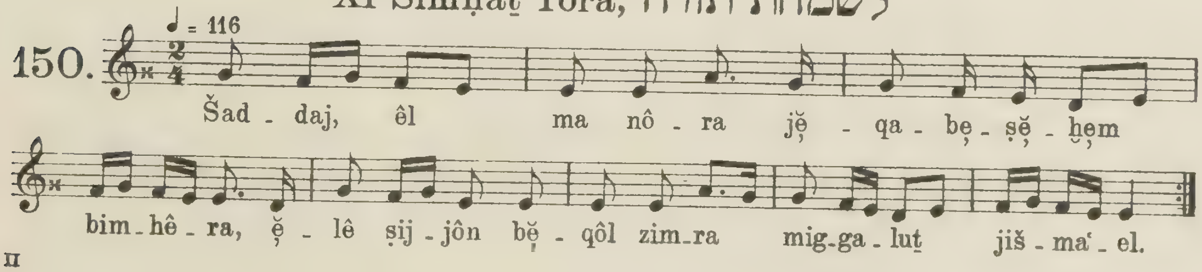


149.

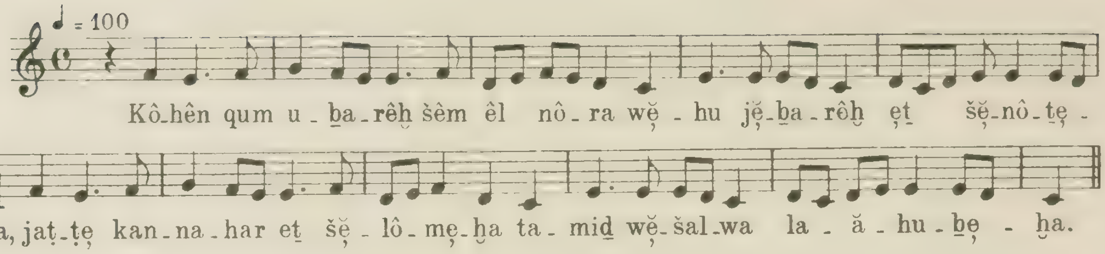


XI Simḥat̲ Tora, לשמחת תורה

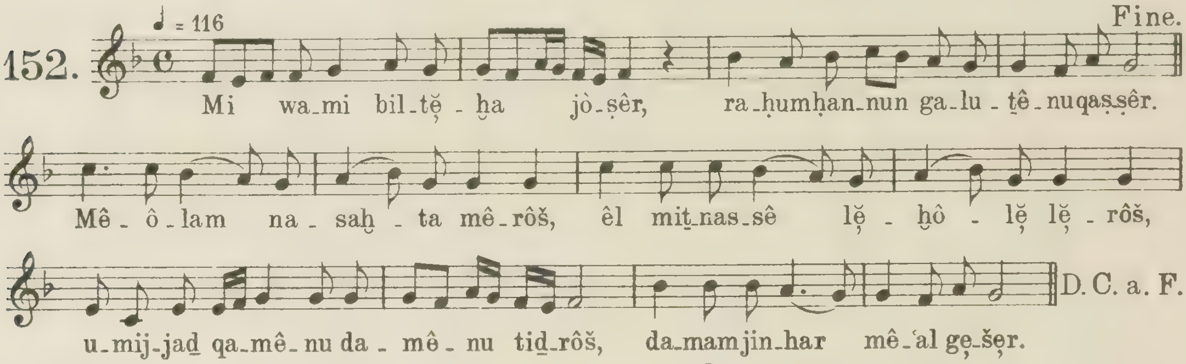
150.



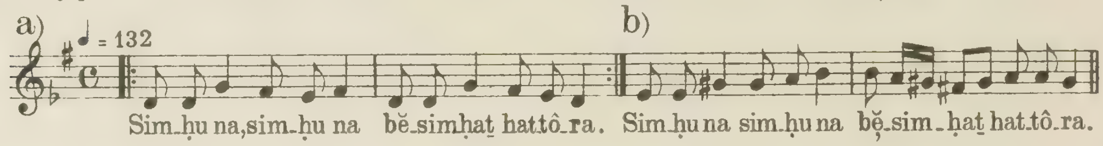
151.



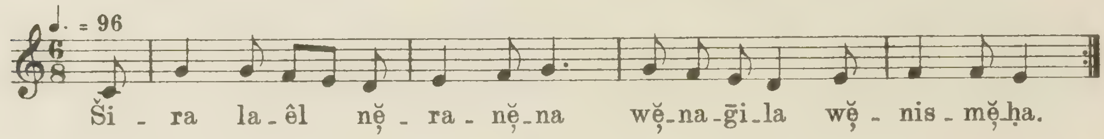
152.



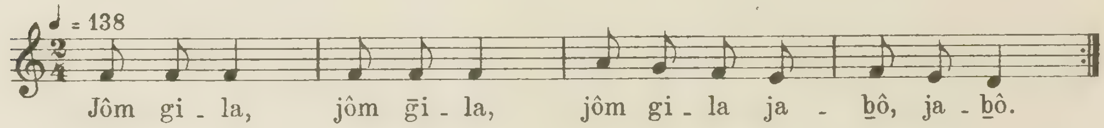
153.



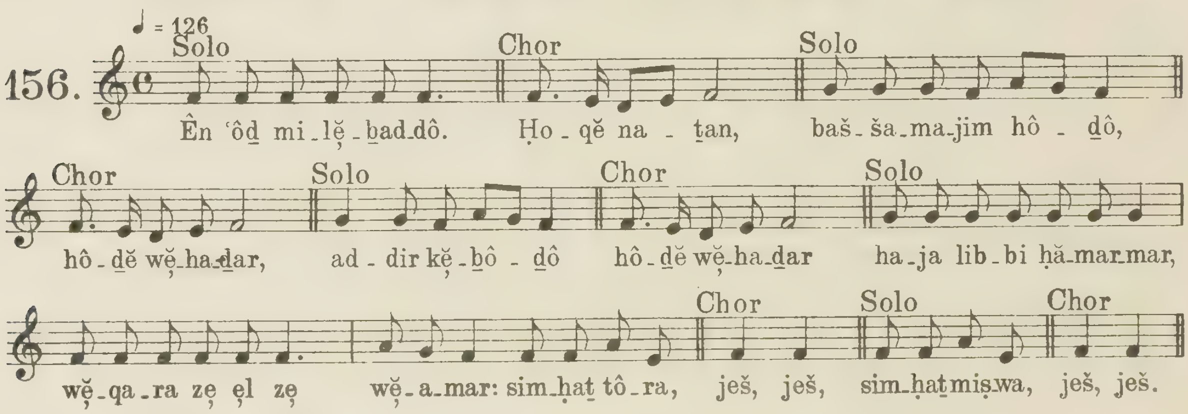
154.



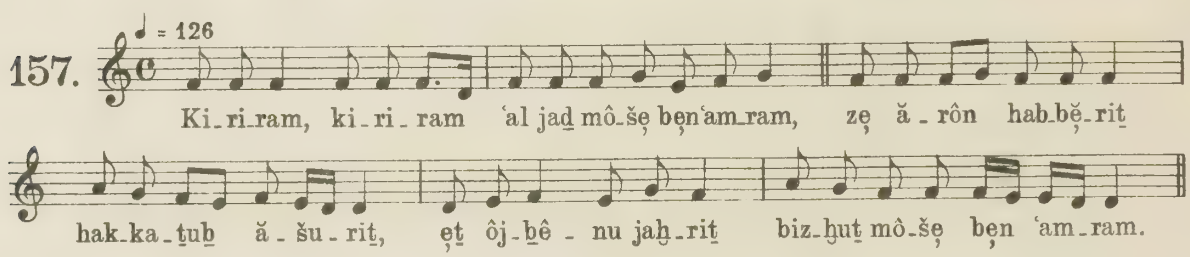
155.

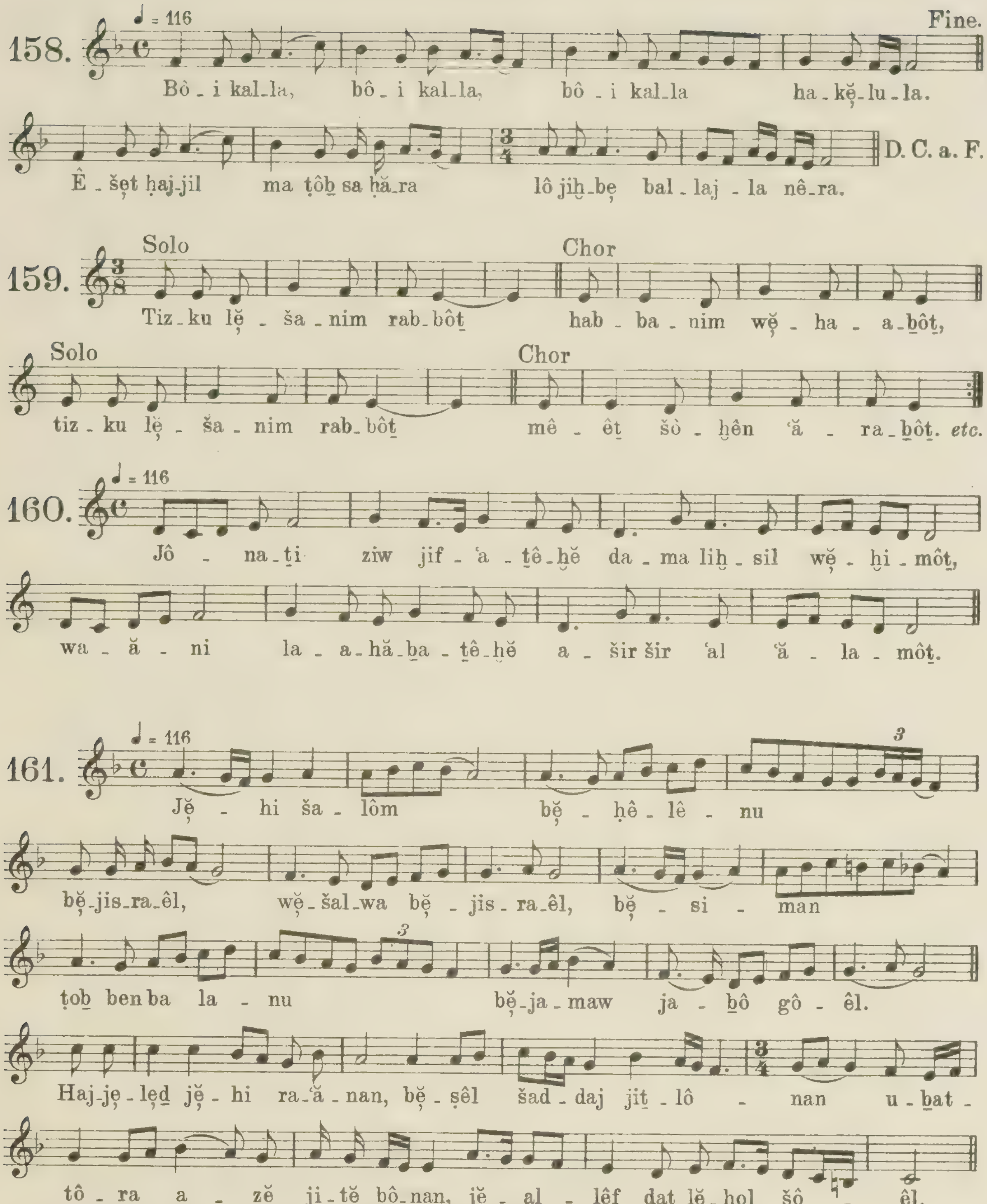


156.



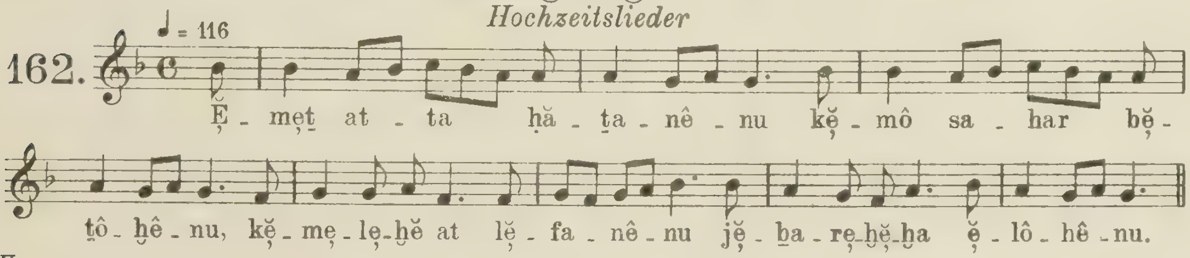
157.



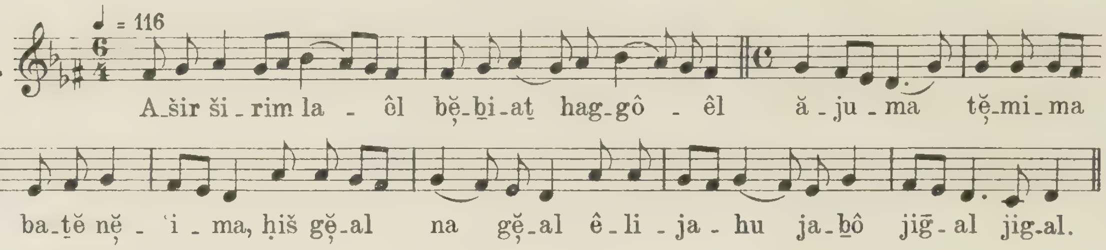


XI Weddingsongs, לחתונה

Hochzeitslieder



163.

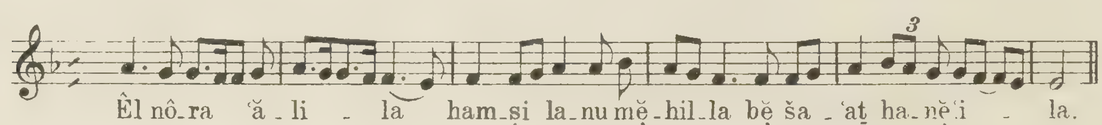

164.


XII Songs of aram. Jews, נוספות שירים ליהודים דוברי ארמית

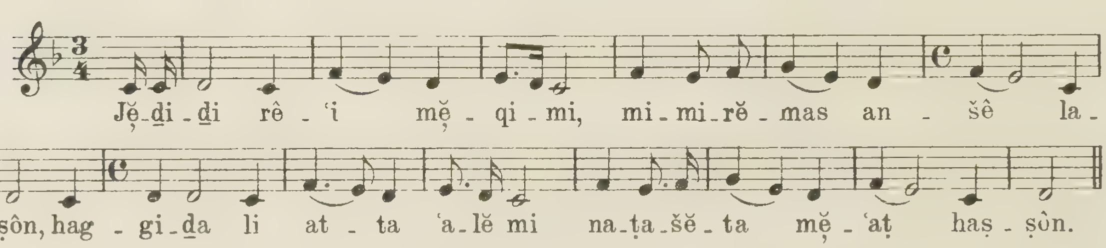
Gesänge der aram. Juden.

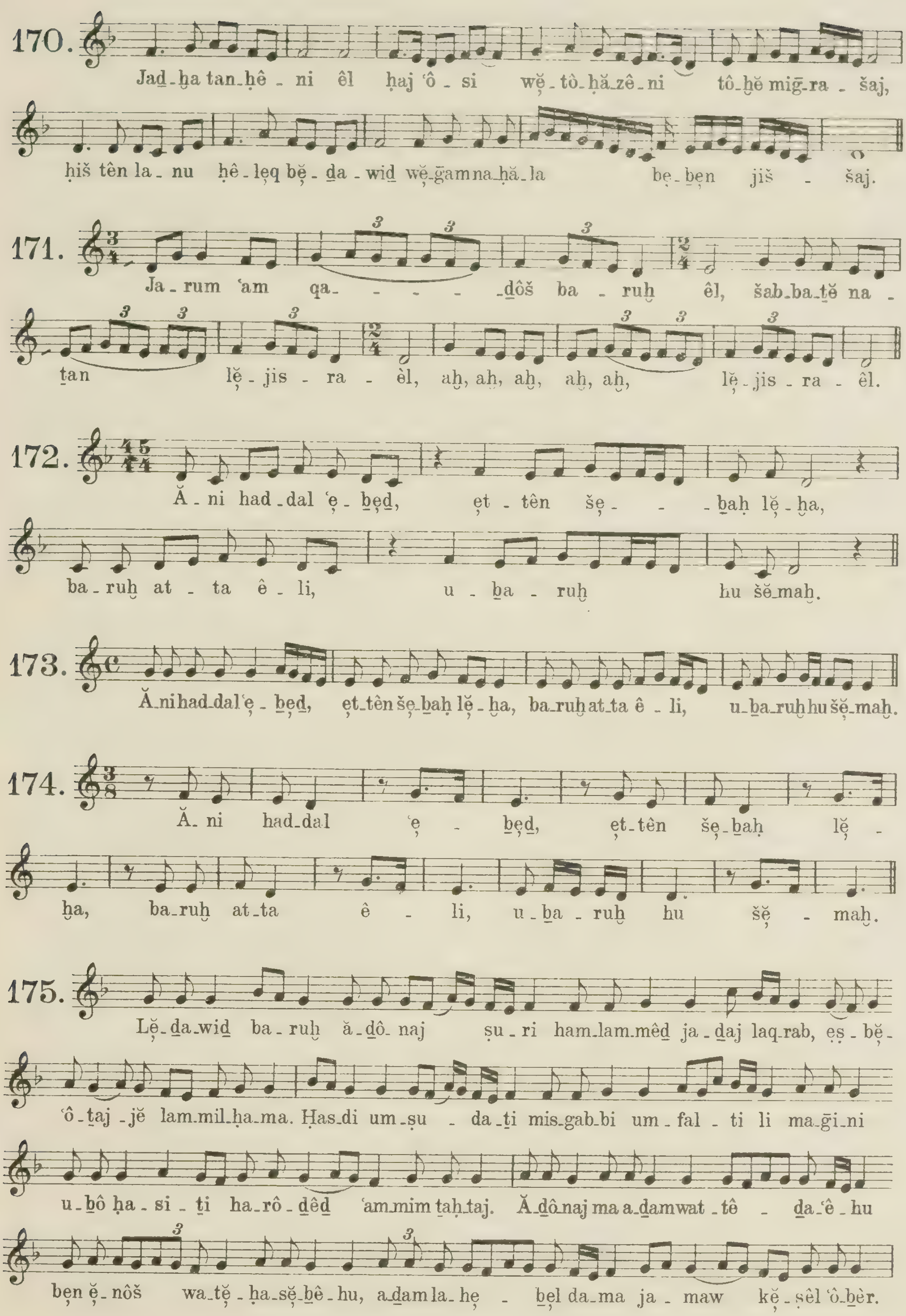
165.

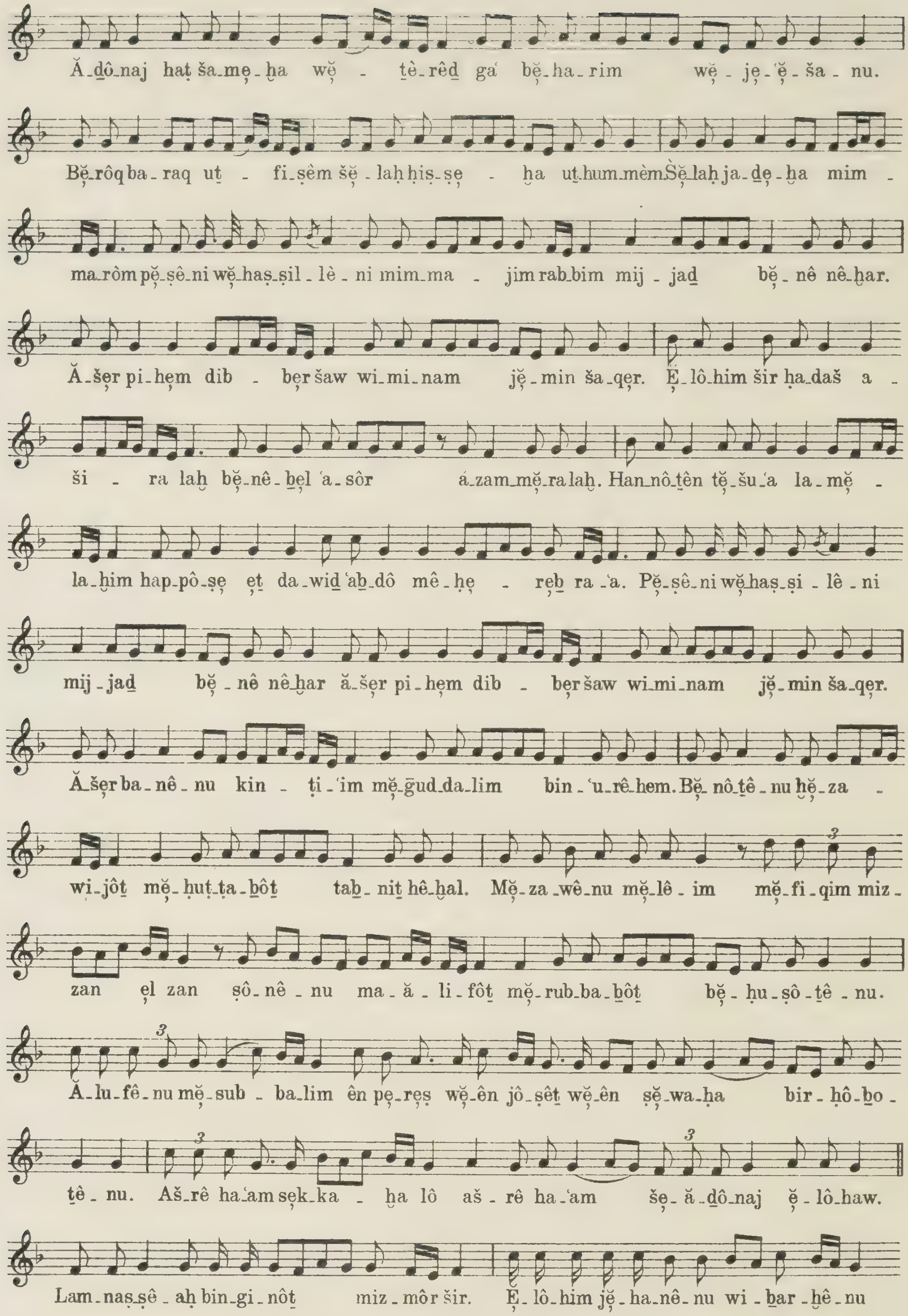

166.

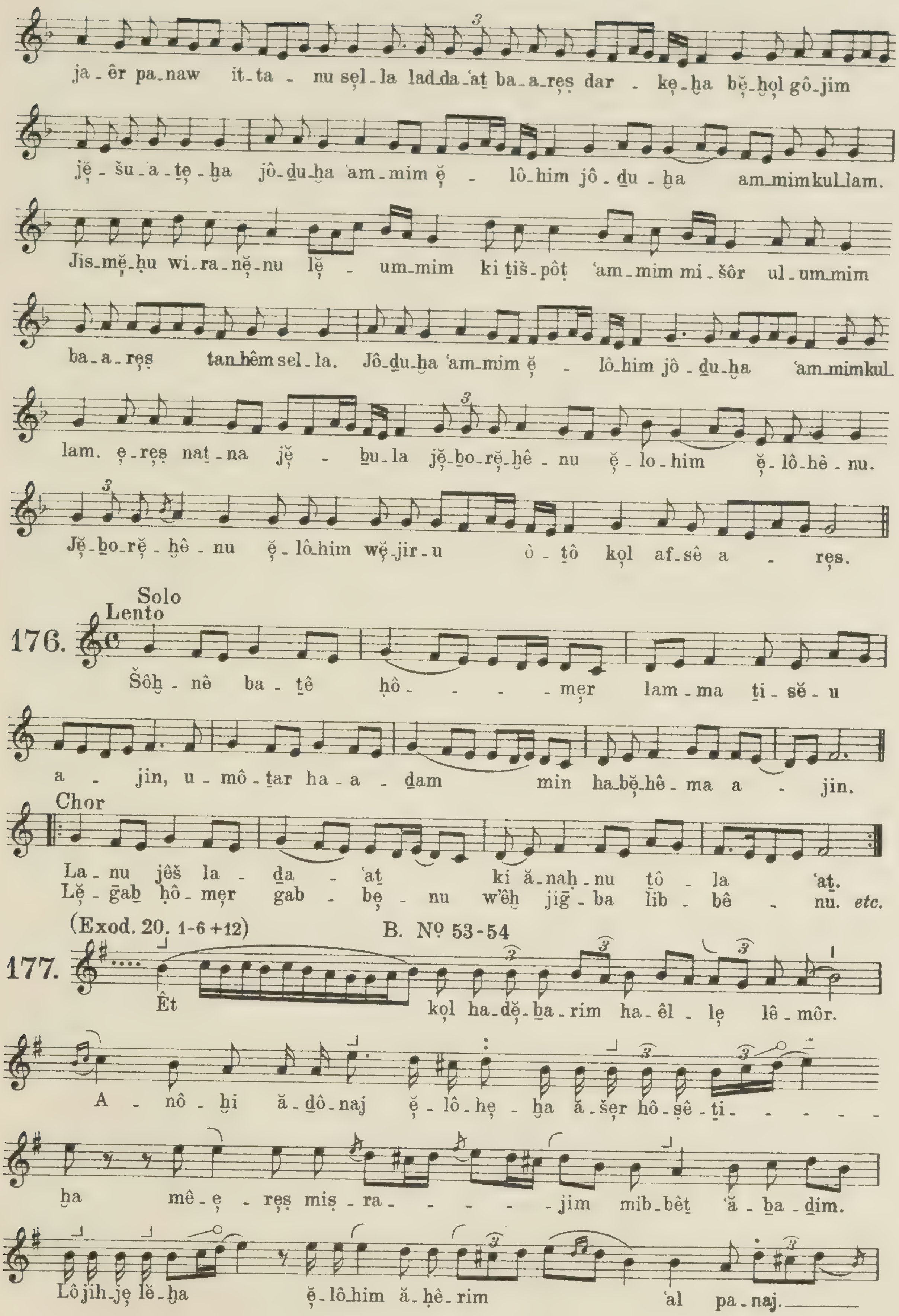

167.


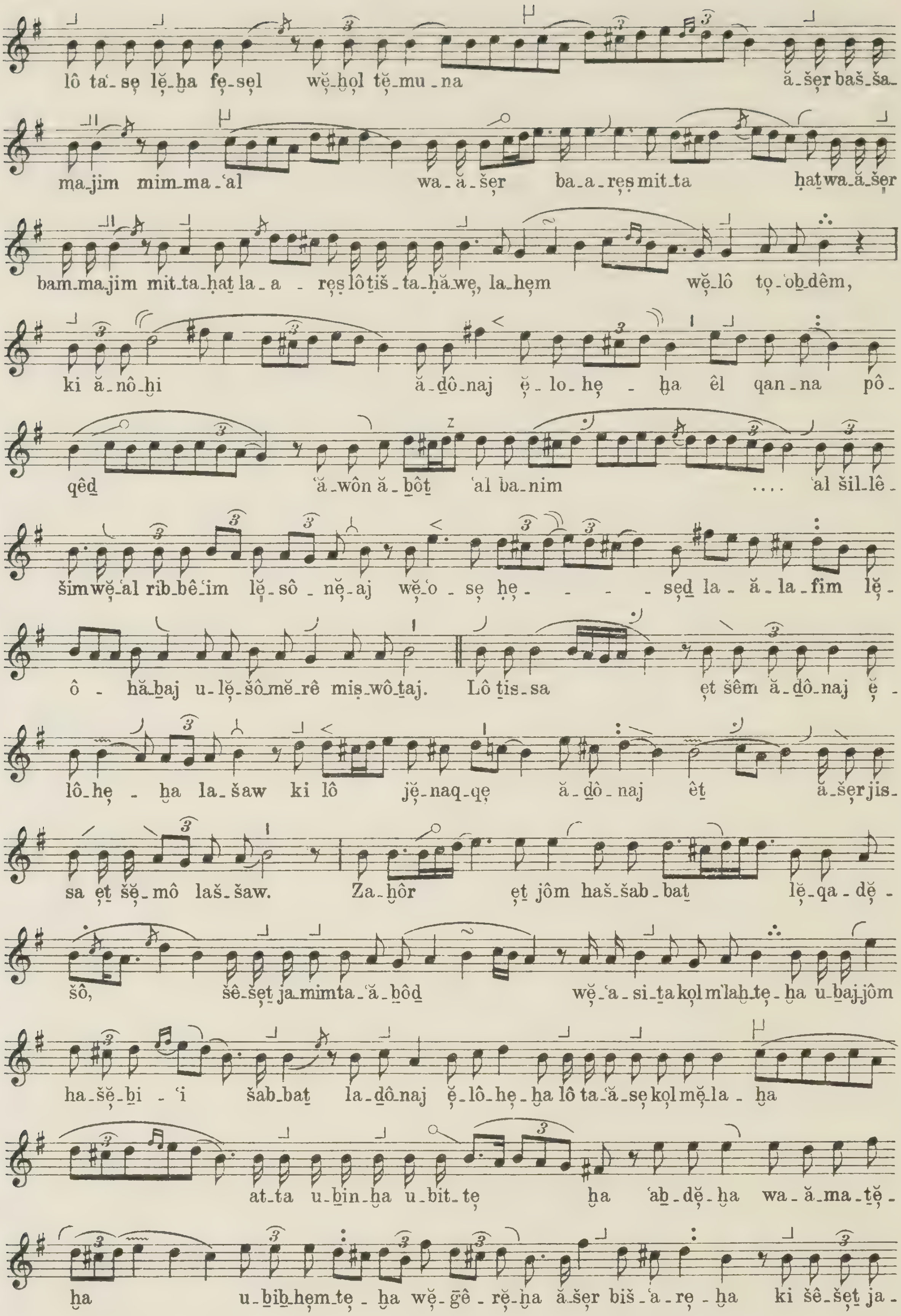
168.

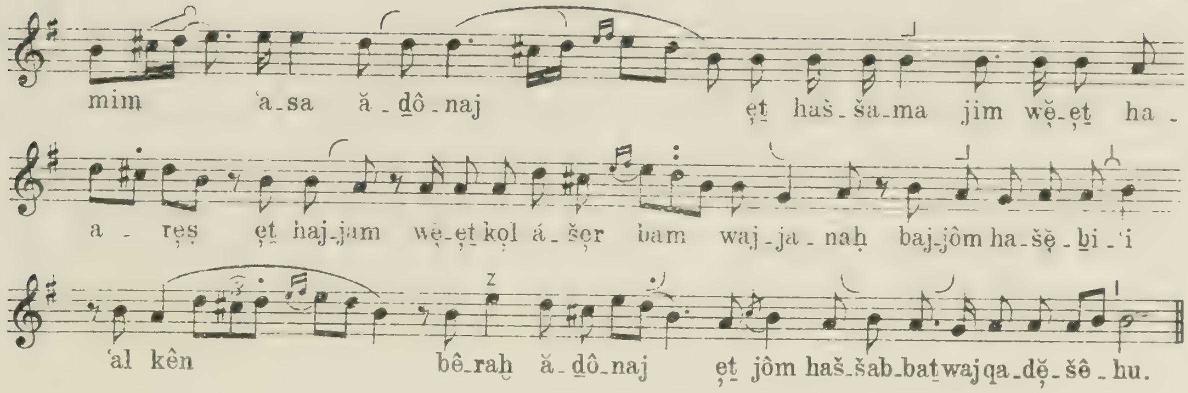

169.



170.
Jad_ha tan_ḥê - ni êl ḥaj ʿô - si wĕ_tò_ḥă_zê_ni tô_ḫĕ mig_ra - šaj,
ḥiš tên la_nu ḥê_lẹq bĕ - da - wid wĕ_ḡam na_ḥă_la bẹ_bẹn jiš - šaj.
171.
Ja - rum ʿam qa- - - - -dôš ba - ruḫ êl, šab_ba_tĕ na -
ṯan lĕ_jis - ra - èl, aḫ, aḫ, aḫ, aḫ, aḫ, lĕ_jis - ra - êl.
172.
Ă - ni had_dal ʿẹ - bẹd, ẹt - tên šẹ - - -ḇaḥ lĕ_ḫa,
ba_ruḫ at - ta ê - li, u - ḇa - ruḫ hu šĕ_maḫ.
173.
Ă_ni had_dal ʿẹ - bẹd, ẹt_tên šẹ_ḇaḥ lĕ - ḫa, ba_ruḫ at_ta ê - li, u_ḇa_ruḫ hu šĕ_maḫ.
174.
Ă_ ni had_dal ʿẹ - bẹd, ẹt_tên šẹ_ḇaḥ lĕ -
ḫa, ba_ruḫ at_ta ê - li, u - ḇa - ruḫ hu šĕ - maḫ.
175.
Lĕ_da_wid ba - ruḫ ă_dô_ naj ṣu - ri ham_lam_mêd ja_daj laq_rab, ẹṣ - bĕ -
ʿô_ṯaj - jĕ lam_mil_ḥa_ma. Ḥas_di um_ṣu - da_ṯi mis_gab_bi um - fal - ti li ma_ḡi_ni
u_ḇô ḥa - si - ṯi ha_rô - ḏêḏ ʿam_mim taḥ_taj. Ă_dô_naj ma a_damwat - tê - da_ʿê - hu
bẹn ĕ - nôš wa_tĕ - ḥa_sĕ_ḇê - hu, a_ḏam la_hẹ - ḇẹl da_ma ja - maw kĕ - ṣêl ʿô_ḇèr.


Ă_dô_naj haṭ ša_mẹ_ḫa wẹ̆ - tè_rêd ga᾽ bẹ̆_ha_rim wẹ̆ - jẹ_῾ẹ̆_ša - nu.
Bẹ̆_rôq ba_raq uṯ - fi_ṣèm šẹ̆ - laḥ ḥis_ṣẹ - ḫa uṯ_hum_mèm Šẹ̆_laḥ ja_ḏẹ_ḫa mim -
ma_rôm pẹ̆_ṣê_ni wẹ̆_haṣ_ṣil_ lè - ni mim_ma - jim rab_bim mij - jaḏ bẹ̆ - nê nê_ḫar.
Ă_šẹr pi_hẹm dib - bẹr šaw wi_mi_nam jẹ̆ - min ša_qẹr. Ẹ̆_lô_him šir ḥa_daš a -
ši - ra laḫ bẹ̆_nê_ḇẹl ῾a_sôr á_zam_mẹ̆_ra laḫ. Han_nô_ṯên tẹ̆_šu_῾a la_mẹ̆ -
la_ḫim hap_pô_ṣẹ ẹṯ da_wiḏ ῾aḇ_dô mê_ḥẹ - rẹḇ ra - ῾a. Pẹ̆_ṣê_ni wẹ̆_haṣ_ṣi - lê - ni
mij - jaḏ bẹ̆ - nê nê_ḫar ă_šẹr pi_hẹm dib - bẹr šaw wi_mi_nam jẹ̆_min ša_qẹr.
Ă_šẹr ba_nê - nu kin - ṭi_῾im mẹ̆_ḡud_da_lim bin - ῾u_rê_hem. Bẹ̆_nô_ṯê - nu ḫẹ̆_za -
wi_jôṯ mẹ̆_ḥuṭ_ṭa_ḇôṯ taḇ_niṯ hê_ḫal. Mẹ̆_za_wê_nu mẹ̆_lê - im mẹ̆_fi_qim miz -
zan ẹl zan ṣô_nê - nu ma - ă - li_fôṯ mẹ̆_rub_ba_ḇôṯ bẹ̆ - ḥu_ṣô_ṯê - nu.
Á_lu_fê_nu mẹ̆_sub - ba_lim ên pẹ_rẹṣ wẹ̆_ên jô_ṣêṯ wẹ̆_ên ṣẹ̆_wa_ḥa bir - ḥô_ḇo -
ṯê - nu. Aš_rê ha῾am sẹk_ka - ḫa lô aš - rê ha_῾am šẹ_ă_ḏô_naj ẹ̆ - lô_haw.
Lam_nas_ṣê - aḥ bin_gi_nôṯ miz - môr šir. Ẹ̆_lô_him jẹ̆_ha_nê_nu wi - ḇar - ḫê_nu

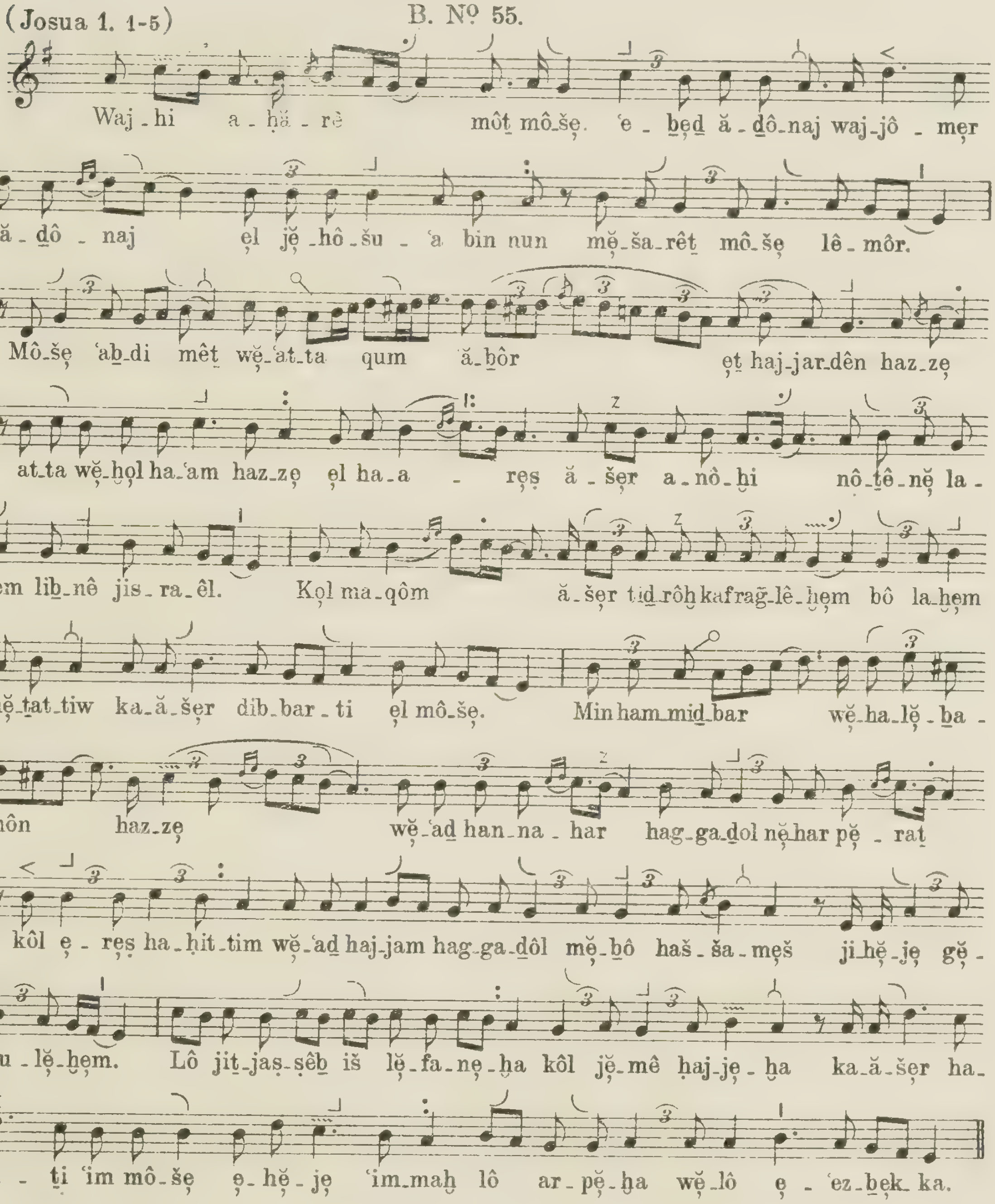

ja-êr pa-naw it-ta-nu sẹl-la lad-da-ʿat ba-a-rẹṣ dar-kẹ-ẖa bĕ-ẖọl gô-jim
jĕ-šu-a-tẹ-ẖa jô-du-ẖa ʿam-mim ĕ-lô-him jô-du-ẖa am-mim kul-lam.
Jis-mĕ-ḥu wi-ra-nĕ-nu lĕ-um-mim ki tiš-pôṭ ʿam-mim mi-šôr ul-um-mim
ba-a-rẹṣ tan-hêm sel-la. Jô-du-ẖa ʿam-mim ĕ-lô-him jô-du-ẖa ʿam-mim kul-
lam. ẹ-rẹṣ nat-na jĕ-bu-la jĕ-bo-rĕ-ẖê-nu ĕ-lo-him ĕ-lô-hê-nu.
Jĕ-bo-rĕ-ẖê-nu ĕ-lô-him wĕ-jir-u ò-tô kọl af-sê a-rẹs.
Solo
Lento
176.
Šôḥ-nê ba-tê ḥô-mẹr lam-ma ti-sĕ-u
a-jin, u-mô-tar ha-a-dam min ha-bĕ-hê-ma a-jin.
Chor
La-nu jêš la-da-ʿat ki ă-nah-nu tô-la ʿat.
Lĕ-gab ḥô-mẹr gab-bẹ-nu wĕḥ jig-ba lib-bê-nu. etc.
(Exod. 20, 1-6+12)
B. № 53-54
177.
Êt kọl ha-dĕ-ba-rim ha-êl-lẹ lê-môr.
A-nô-ẖi ă-dô-naj ĕ-lô-hẹ-ẖa ă-šẹr hô-ṣê-ti-
ẖa mê-ẹ-rẹṣ miṣ-ra-jim mib-bêt ʿă-ba-dim.
Lôjih-jẹ lĕ-ẖa ĕ-lô-him ă-ḥê-rim ʿal pa-naj.


lô ta̲-sẹ lẹ̆-h̯a fẹ-sẹl wẹ̆-h̯ọl tẹ̆-mu-na ă-šẹr baš-ša-
ma-jim mim-ma-ʿal wa-ă-šẹr ba-a-rẹṣ mit-ta h̯at wa-ă-šẹr
bam-ma-jim mit-ta-h̯at la-a-rẹṣ lô tiš-ta-h̯ă-wẹ, la-hẹm wẹ̆-lô tọ-ʿọb̲-dêm,
ki ă-nô-h̯i ă-d̲ô-naj ẹ̆-lo-hẹ-h̯a êl qan-na pô-
qêd̲ ʿă-wôn ă-b̲ôt̲ ʿal ba-nim .... ʿal šil-lê-
šim wẹ̆-ʿal rib-bê-ʿim lẹ̆-sô-nẹ̆-aj wẹ̆-ʿo-sẹ h̯ẹ-sẹd̲ la-ă-la-fim lẹ̆-
ô-hă-b̲aj u-lẹ̆-šô-mẹ̆-rê miṣ-wô-t̲aj. Lô t̲is-sa ẹt šêm ă-d̲ô-naj ẹ̆-
lô-hẹ-h̯a la-šaw ki lô jẹ̆-naq-qẹ ă-d̲ô-naj êt̲ ă-šẹr jis-
sa ẹt šẹ̆-mô laš-šaw. Za-h̯ôr ẹt jôm haš-šab-bat̲ lẹ̆-qa-dẹ̆-
šô, šê-šẹt̲ ja-mim ta-ʿă-b̲ôd̲ wẹ̆-ʿa-si-t̲a kọl mẹ̆-lah̯-tẹ-h̯a u-b̲aj-jôm
ha-šẹ̆-bi-ʿi šab-bat̲ la-d̲ô-naj ẹ̆-lô-hẹ-h̯a lô ta-ʿă-sẹ kọl mẹ̆-la-h̯a
at-ta u-b̲in-h̯a u-bit-tẹ-h̯a ʿab̲-dẹ̆-h̯a wa-ă-ma-t̲ẹ̆-
h̯a u-b̲ib̲-hẹm-tẹ-h̯a wẹ̆-ḡê-rẹ̆-h̯a ă-šẹr biš-ʿa-rẹ-h̯a ki šê-šẹt̲ ja-



(Josua 1. 1-5) B. Nº 55.

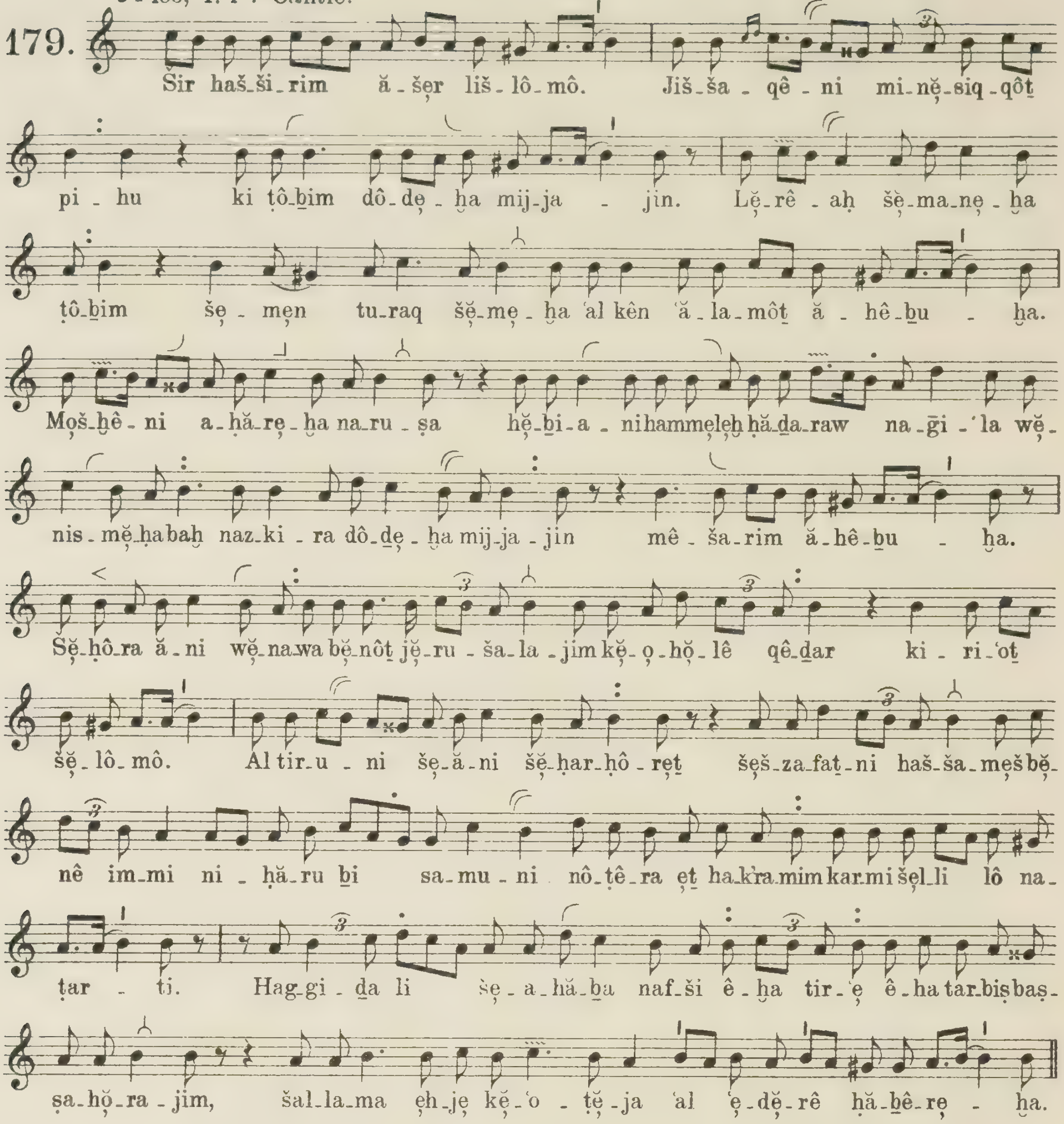
178.



B. Nº 57.

♩= 188, 1. 1-7 Cantic.

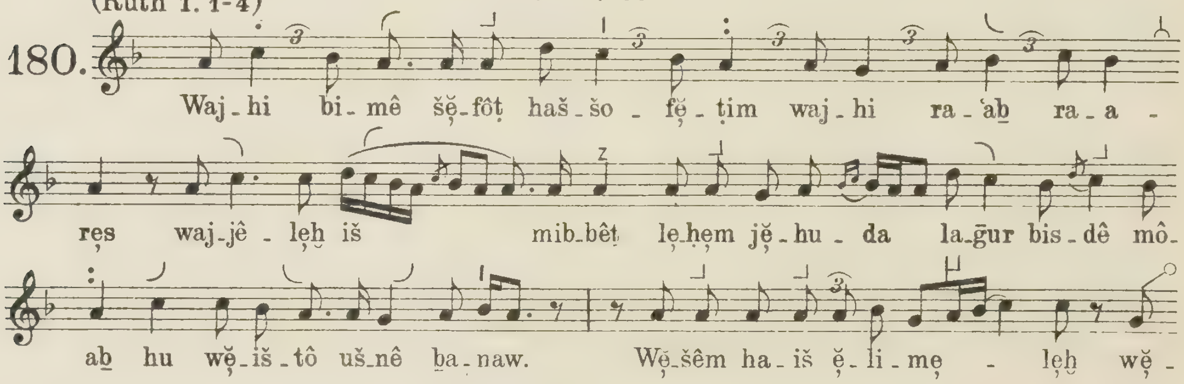
179.

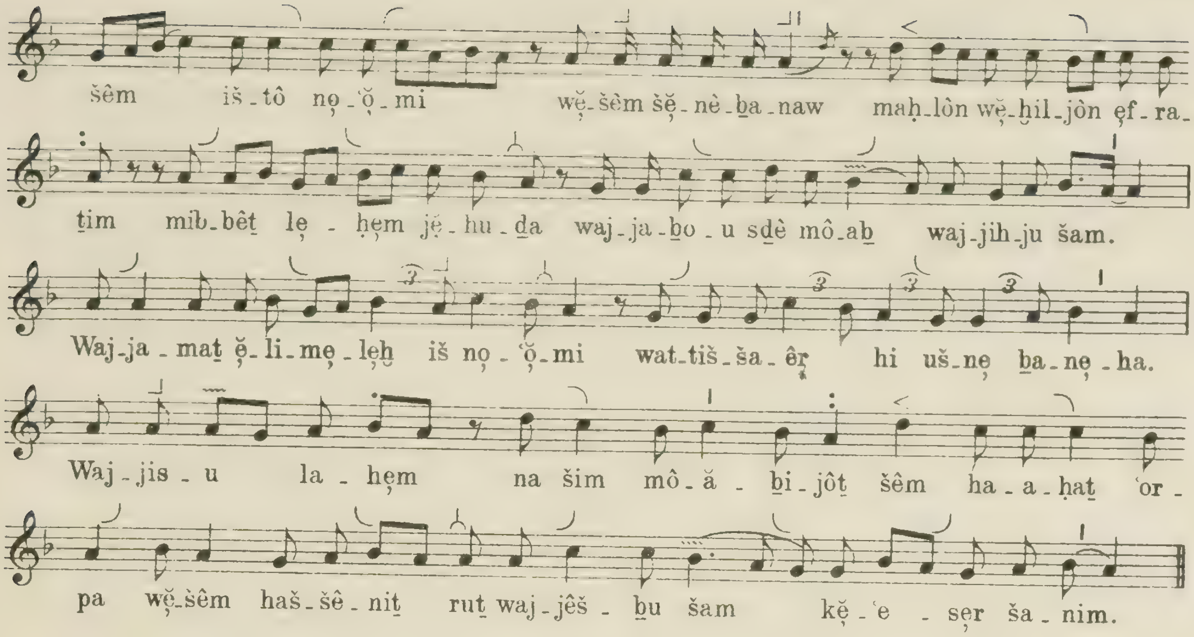


B. Nº 58

(Ruth 1. 1-4)

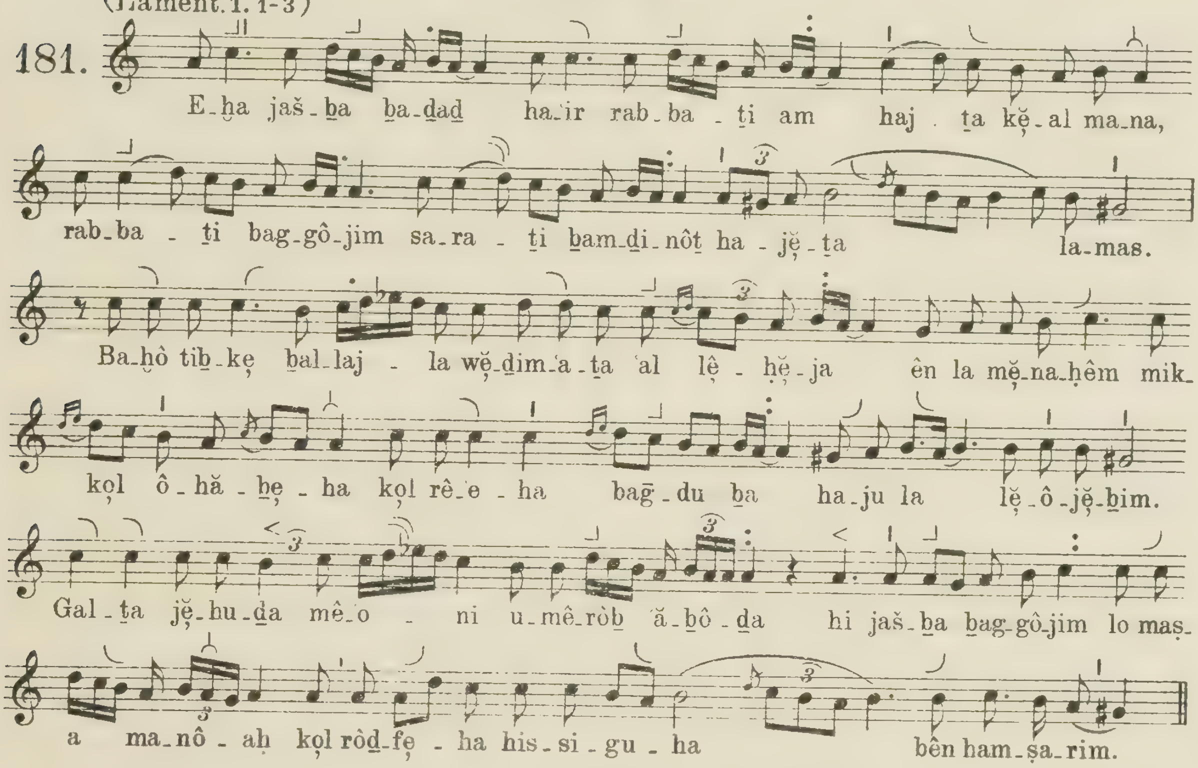
180.





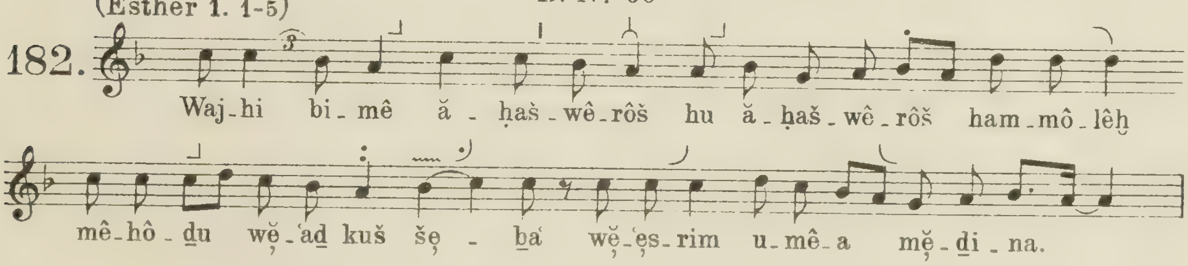
(Lament. 1. 1-3) B. № 59

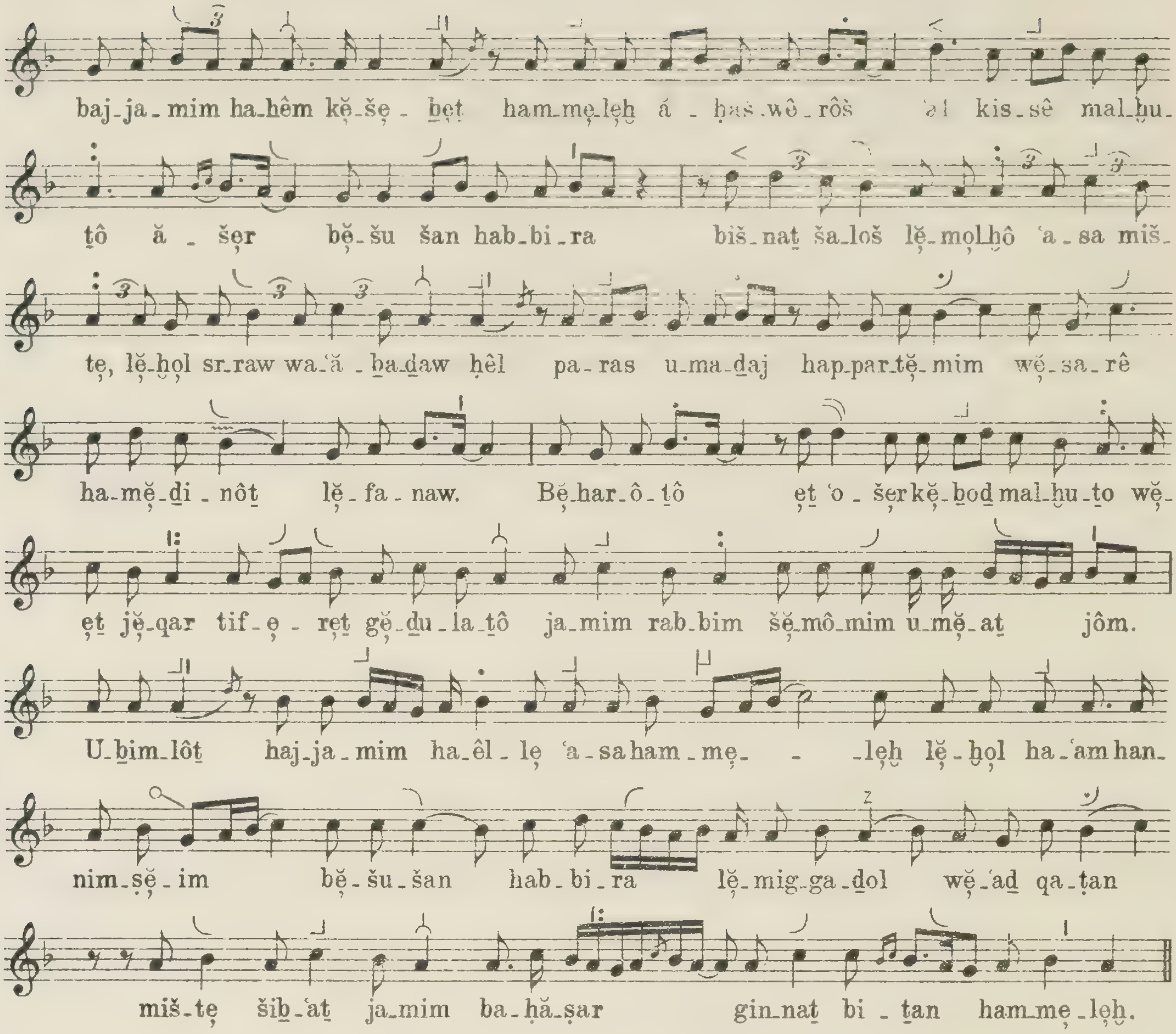
181.



(Esther 1. 1-5) B. № 60

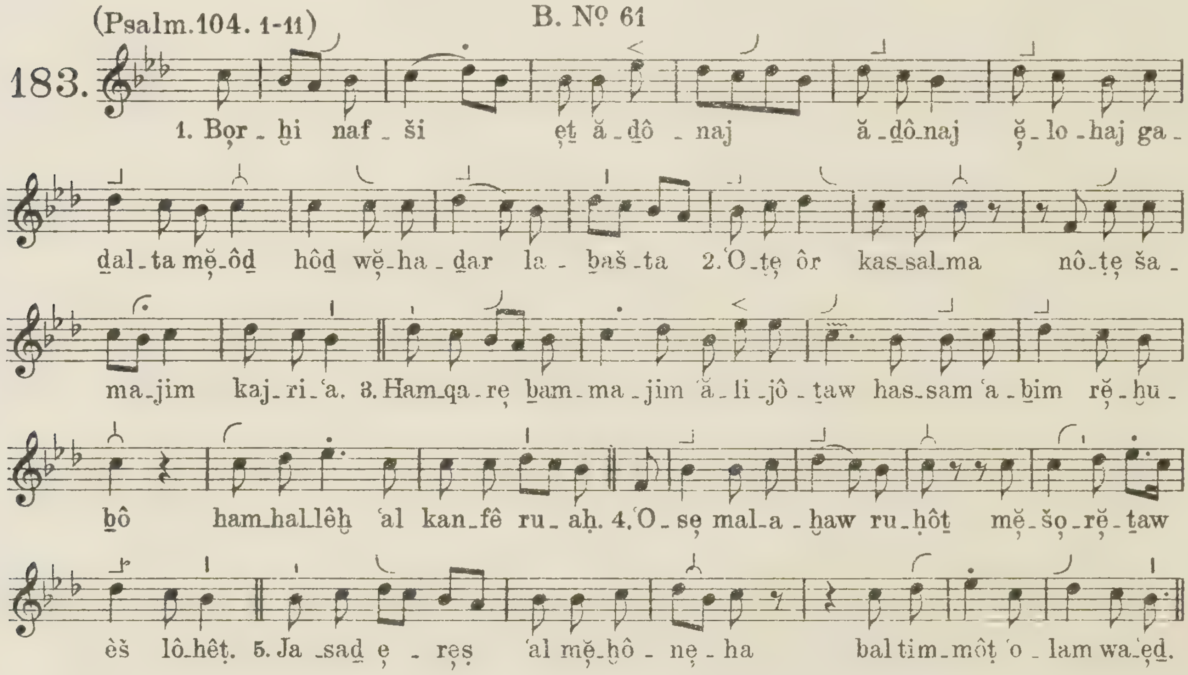
182.

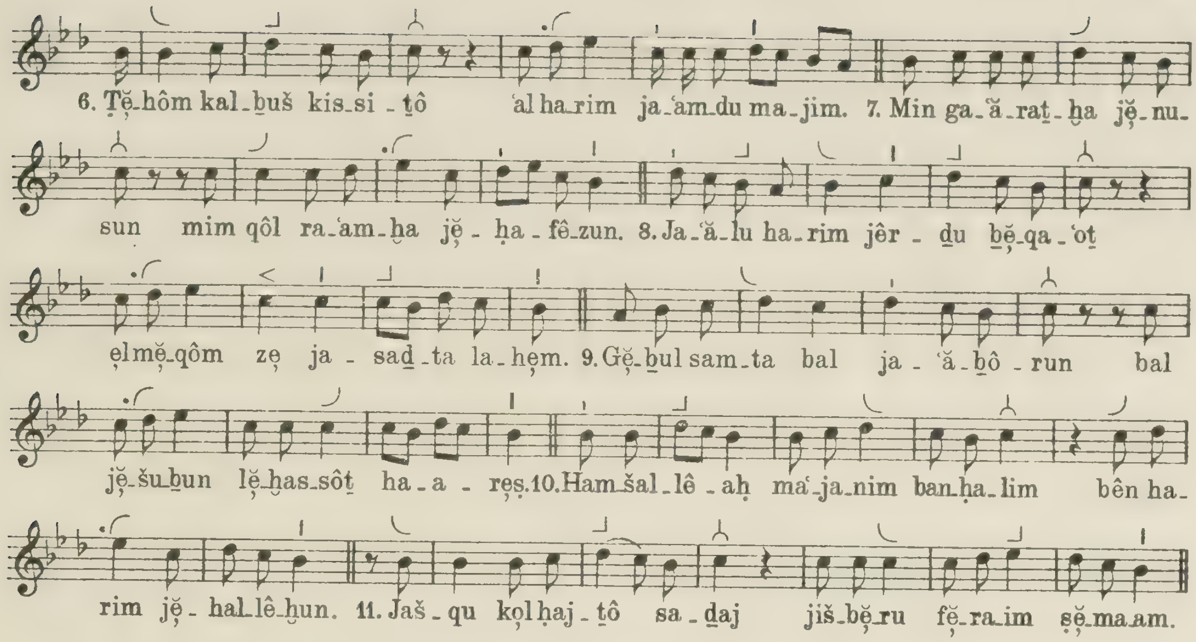




(Psalm.104. 1-11) B. № 61

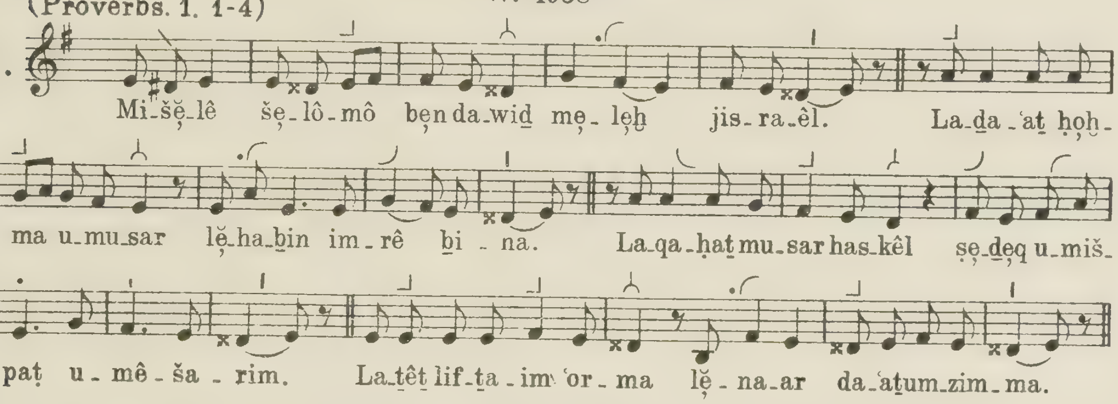
183.





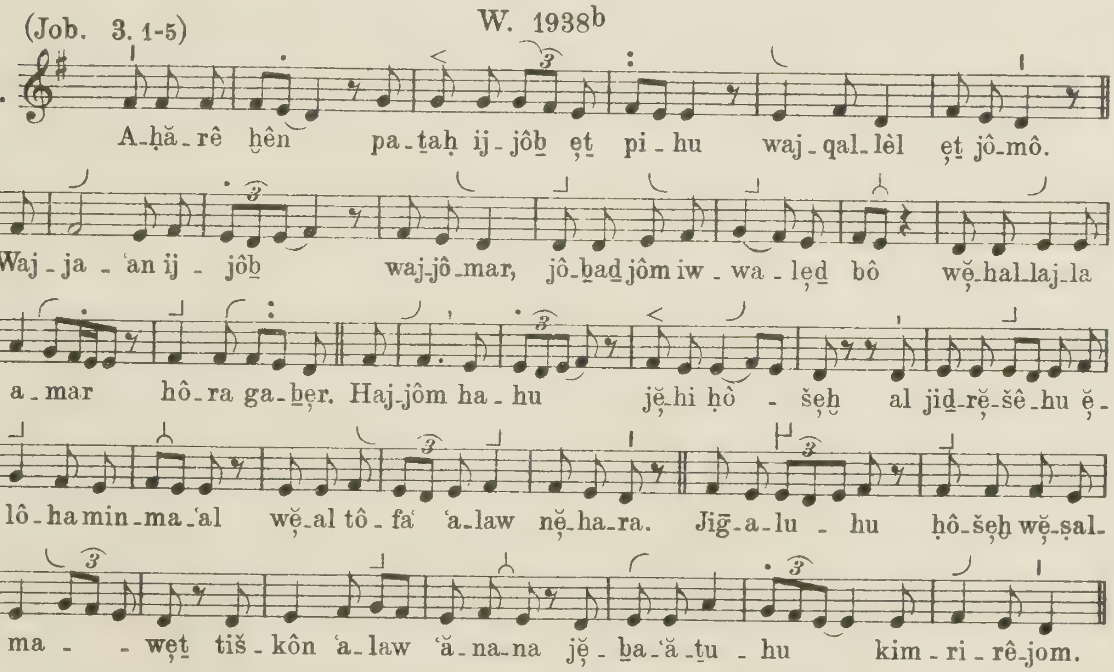
(Proverbs. 1. 1-4) W. 1938[a]

184.



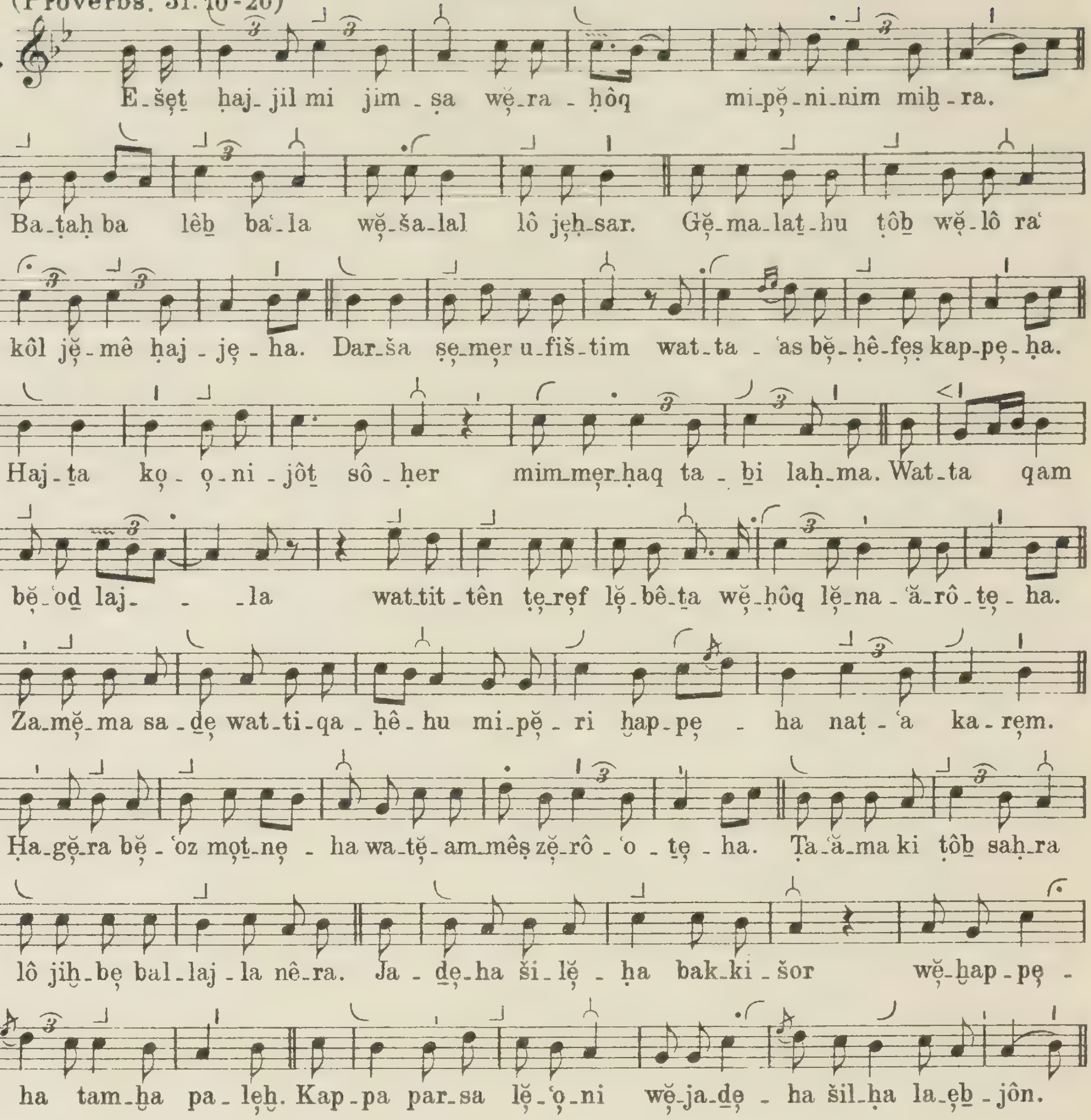
(Job. 3. 1-5) W. 1938[b]

185.



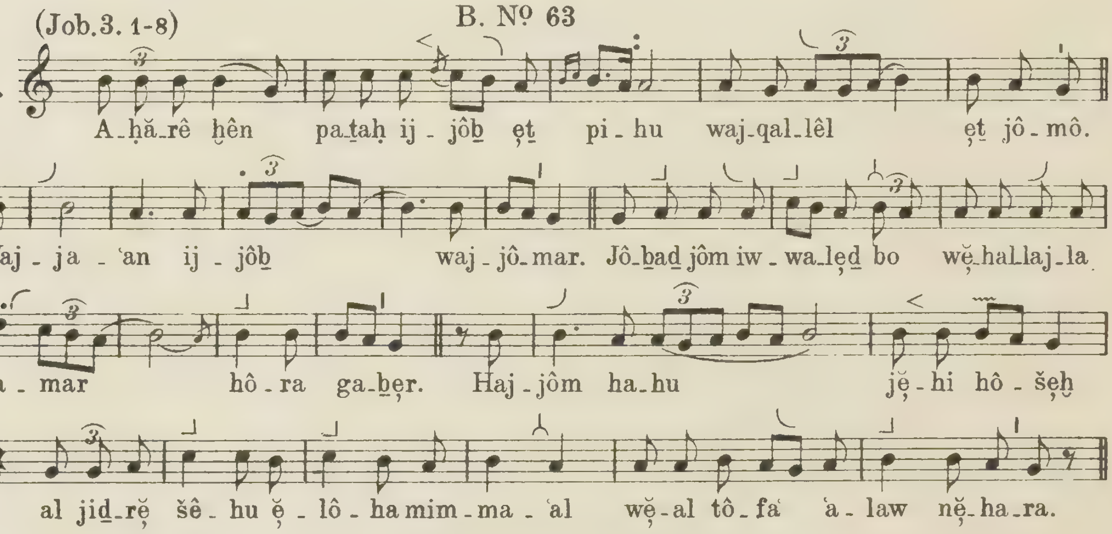
(Proverbs. 31.10-20) B. No. 62

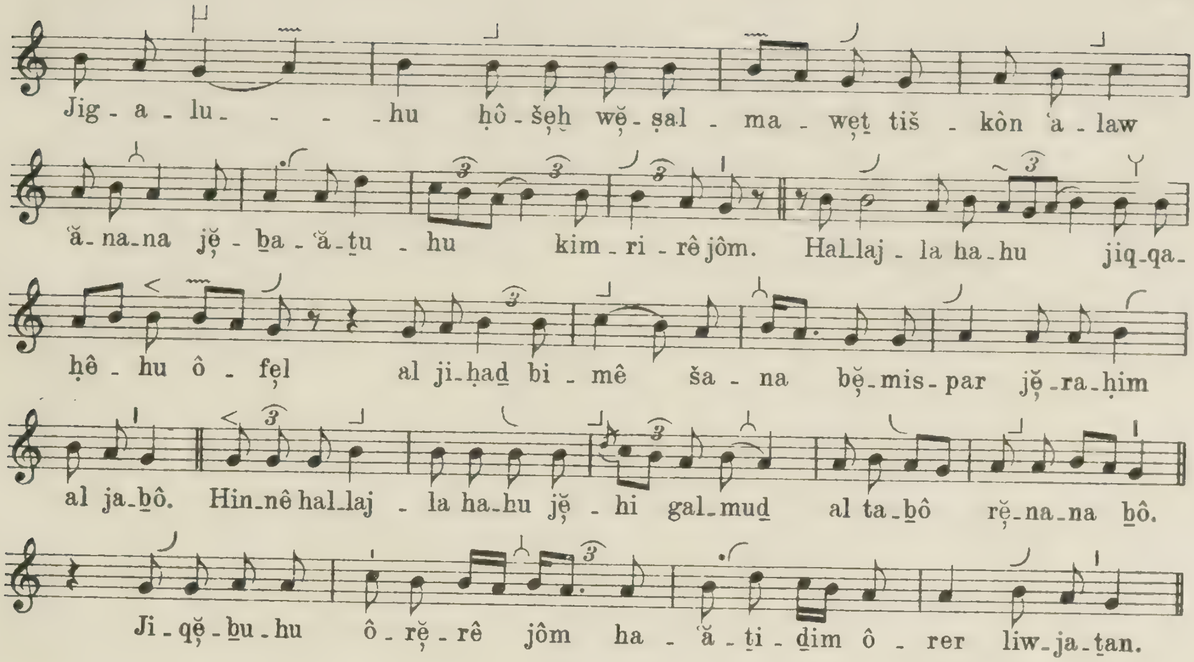
186.



(Job.3.1-8) B. No. 63

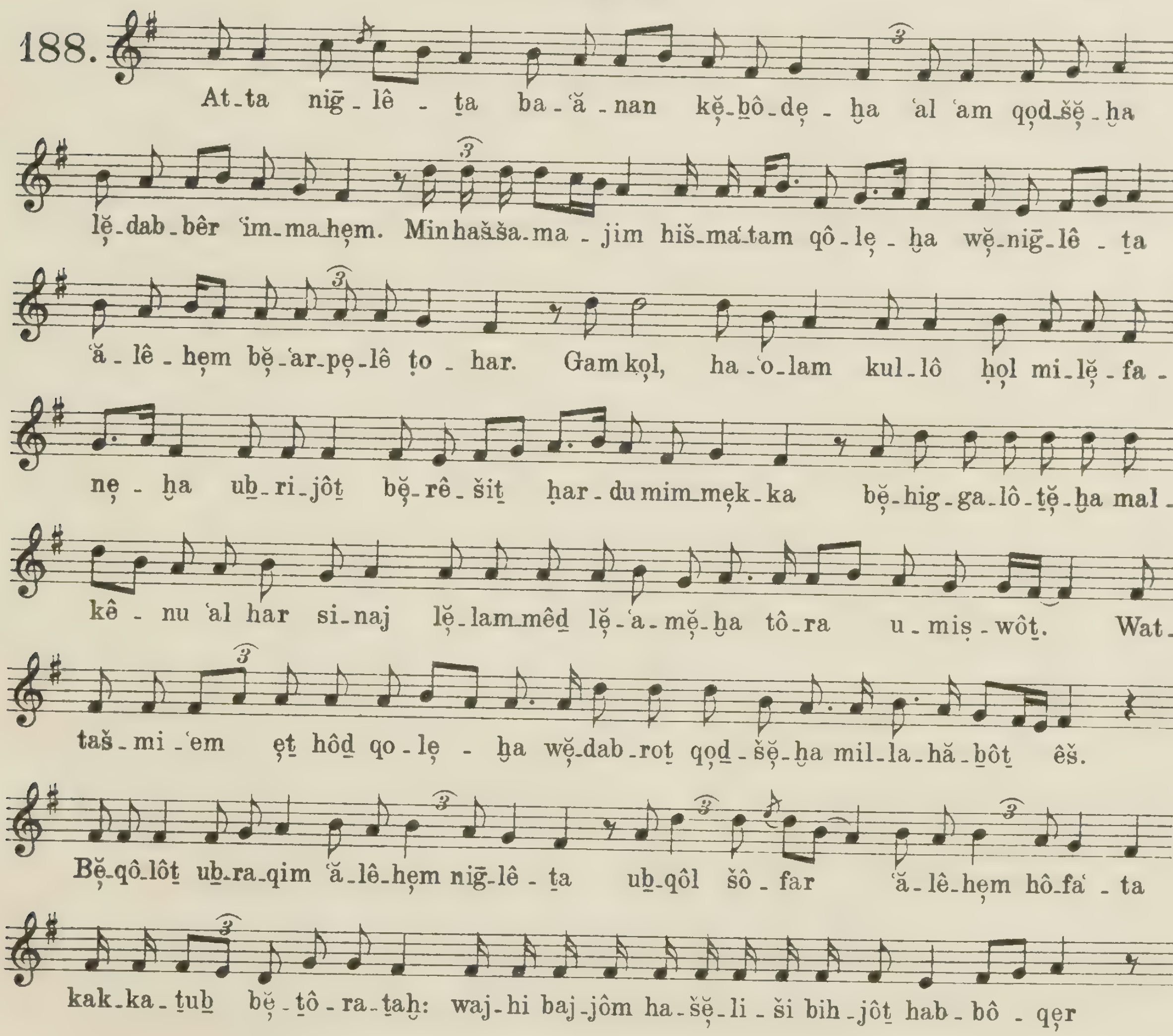
187.

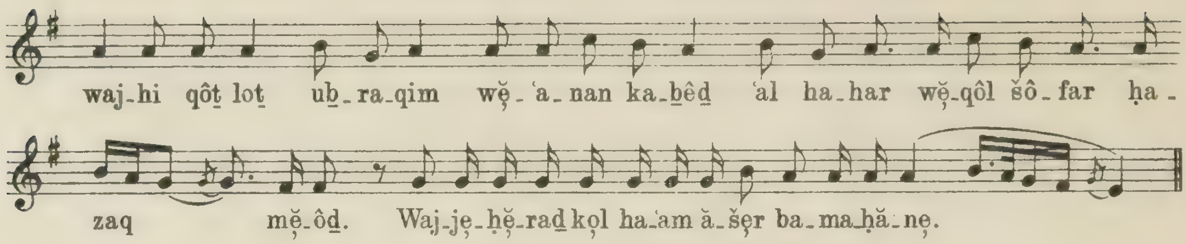


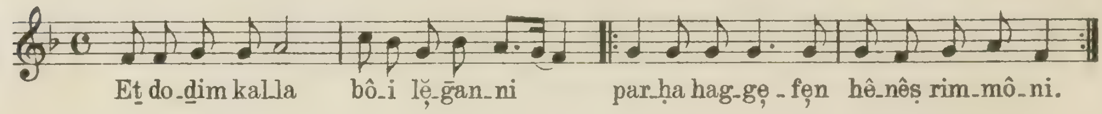

Jig - a - lu- - - -hu ḥô - šẹḥ wẹ̆ - ṣal - ma - wẹṯ tiš - kôn ʿa - law
ʿă-na-na jẹ̆ - ḇa - ʿă-ṯu - hu kim - ri - rê jôm. Ha-l-laj - la ha-hu jiq-qa-
ḥê - hu ô - fẹl al ji-ḥaḏ bi - mê ša - na bẹ̆-mis-par jẹ̆-ra-ḥim
al ja-ḇô. Hin-nê hal-laj - la ha-hu jẹ̆ - hi gal-muḏ al ta-ḇô rẹ̆-na-na ḇô.
Ji - qẹ̆ - ḇu - hu ô - rẹ̆ - rê jôm ha - ʿă - ṯi - ḏim ô - rer liw-ja-ṯan.

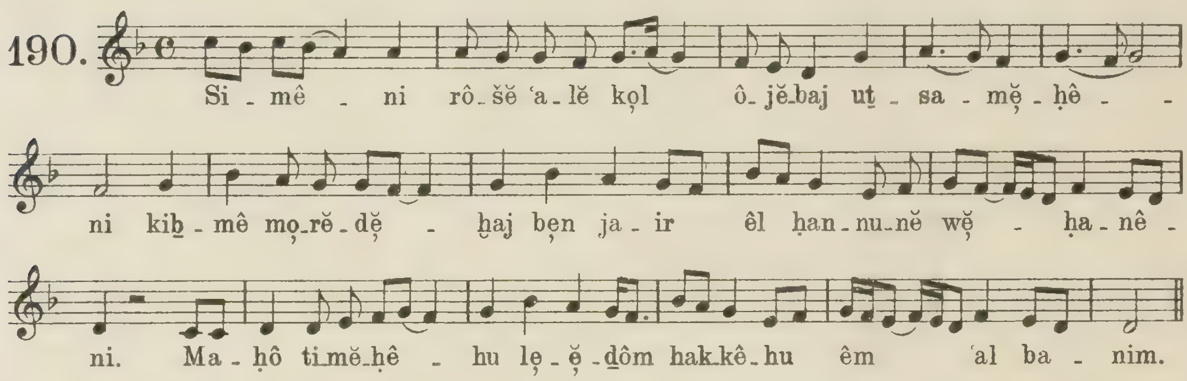
B. № 65

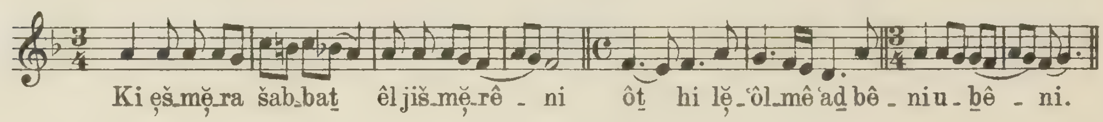
188.

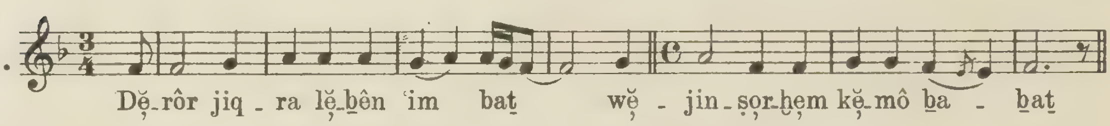

At-ta niḡ - lê - ṯa ba-ʿă-nan kẹ̆-ḇô-dẹ - ḵa ʿal ʿam qọd-šẹ̆ - ḵa
lẹ̆-dab-bêr ʿim-ma-hẹm. Min haš-ša-ma - jim hiš-maʿ-tam qô-lẹ - ḵa wẹ̆-niḡ-lê - ṯa
ʿă - lê - hẹm bẹ̆-ʿar-pẹ-lê ṭo - har. Gam kọl, ha - ʿo-lam kul-lô ḥọl mi-lẹ̆-fa-
nẹ - ḵa uḇ-ri-jôṯ bẹ̆-rê - šiṯ ḥar-du mim-mẹk-ka bẹ̆-hig-ga-lô-ṯẹ̆-ḵa mal-
kê - nu ʿal har si-naj lẹ̆-lam-mêḏ lẹ̆-ʿa-mẹ̆-ḵa tô-ra u-miṣ-wôṯ. Wat-
taš-mi-ʿem ẹṯ hôḏ qo-lẹ - ḵa wẹ̆-dab-roṯ qọḏ-šẹ̆-ḵa mil-la-hă-ḇôṯ êš.
Bẹ̆-qô-lôṯ uḇ-ra-qim ʿă-lê-hẹm niḡ-lê - ṯa uḇ-qôl šô - far ʿă-lê-hẹm hô-faʿ - ta
kak-ka-ṯuḇ bẹ̆ - ṯô - ra-ṯaḵ: waj-hi baj-jôm ha-šẹ̆-li-ši bih-jôṯ hab-bô - qẹr

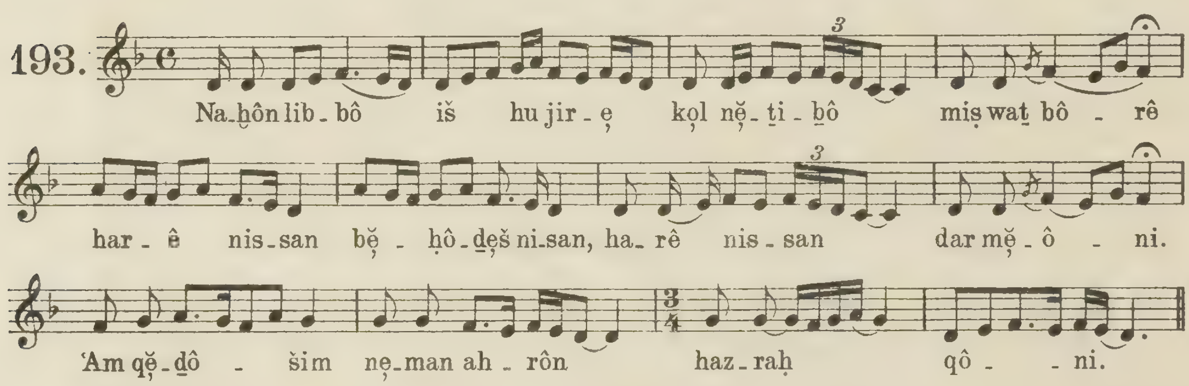


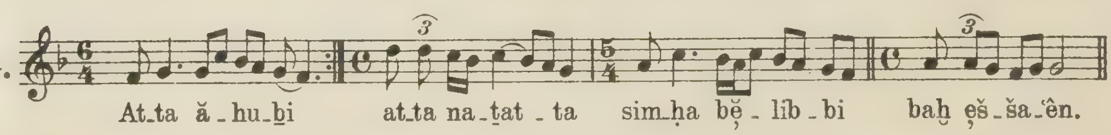
189.


190.


191.


192.


193.


194.


Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

A. Z. IDELSOHN

GESÄNGE DER PERSISCHEN, BUCHARISCHEN UND DAGHESTANISCHEN JUDEN

BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN VON

A. Z. IDELSOHN

BAND III:

GESÄNGE DER PERSISCHEN, BUCHARISCHEN UND DAGHESTANISCHEN JUDEN

1922
BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

GESÄNGE DER PERSISCHEN, BUCHARISCHEN UND DAGHESTANISCHEN JUDEN

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT, ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

1922
BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

Contents. תכן. Inhalt.

Songs of the persian Jews. נגינות יהודי פרס· Gesänge der persischen Juden.

I. Prayers. א׳ נגינות בית הכנסת. I. Gebete.

I. Sabbath and Feasts. א׳ לשבת ומועדים. I. Sabbat und Festtage.

II. Seliḫůṯ. ב׳ סליחות.

III. High Feasts. ג׳ ימים נוראים. III. Hohe Feiertage.

AUS DEM LEBEN DER PERSISCHEN JUDEN.

Die Verbannung Israels und Judas nach Assyrien, Babylonien, Persien und Medien dauerte nach dem Zeugnis der Bibel mehr als 200 Jahre und erfolgte durch sechs Deportationen. Die erste Deportation brachte Pul, König von Assyrien, über Israel etwa im 40. Regierungsjahre des Königs ʿUzijjâhu von Juda. Zwölf Jahre danach kam Tiglatpileser „und nahm . . . das ganze Land Naftali und führte sie weg nach Assyrien“ (2. Könige XV, 29). 38 Jahre später zog Salmanasser gegen Israel, führte das Volk, das noch in Samaria und Israel war, fort nach Assyrien „und gab ihnen Wohnsitze in Ḥalaḥ und am Chaboras, am Flusse Gôzân[1] und in den Städten Mediens“. Acht Jahre darauf „zog Sanherib herauf gegen alle festen Städte Judas und nahm sie ein“. Ein bedeutender Teil des Landes wurde verwüstet, und seine Bewohner wurden nach Assyrien und seinen Nachbarländern fortgeführt. Es blieb noch Jerusalem und Juda übrig, und Hiskija bat den Propheten Jesaja, daß er bete „für den Überrest, der noch vorhanden ist“. — Alle diese Deportationen erfolgten nach dem Norden von Aram-Naharaïm (Osroëne) — dem Reiche von Assyrien und den Städten Mediens, die jetzt den Nordteil des persischen Reiches bilden. — Nach 100 Jahren zog Nebukadnezar, König von Babylon, gegen Juda „und führte alle Bewohner Jerusalems samt allen Heerführern und Kriegsleuten . . . nach Babel“. Nach elf Jahren zog Nebukadnezar wiederum gegen Jerusalem „und verbrannte das Haus des Ewigen . . ., und den Rest des Volkes führte Nebuzaradan gefangen fort“. Die Deportationen Nebukadnezars erfolgten nach Babel. Zwischen den ersteren und letzteren Deportationen liegt eine Zeit von 100 Jahren. In dieser Zeit ging die große Umwandlung im Leben des Volkes, das auf seinem Boden blieb, durch die Priester und Propheten vor sich, denn damals brachten sie die Lehren Moses und der Propheten zur Herrschaft und verbreiteten ihre erhabenen Ideen in allen Volksschichten. Hierdurch unterschieden sich die Verbannten Babyloniens von denen Assyriens und Mediens, denn als die letzteren in die Verbannung zogen, waren sie noch nicht über den kanaanäischen Kultus hinausgekommen; wenn auch einige prophetische Gedanken hinzutraten, so führte diese Kultur, die im wesentlichen der assyrischen gleich war, doch dazu, daß die meisten Israeliten mit ihren Nachbarn verschmolzen, während nur wenige unter dem Einfluß der judäischen Verbannten die Lehre Judas übernahmen, die Lehre Moses und der Propheten. Der heftige Bruderhaß, der Haß Ephraims gegen Juda, das Jahrhunderte währende Fernsein von ihrem Lande und ihren Brüdern, dazu der Einfluß der fremden Völker, der wilden Volksstämme des heutigen Kurdistan und Armenien, und schließlich die weite Entfernung des jüdischen Zentrums in Babylonien, des Aufenthaltsorts der judäischen Verbannten, von dem der Verbannten aus Israel führte dazu, daß der Einfluß der prophetischen Lehre sich

[1] Ganzak, ein Fluß östlich des Urmiasees. Siehe Funk, Geschichte der Juden in Babylonien II, S. 149; I, S. 12 Anm. 1.

bei den Israeliten nicht durchsetzte, so daß nur ganz wenige zu ihr hingezogen wurden und das Judentum annahmen. Von diesem angenommenen Judentum ergriffen auch nur die Hauptlehren Besitz von ihrem Herzen, es brachte es aber zu keiner Fortentwicklung, weder zur Zeit des zweiten Tempels, noch während der ganzen talmudischen Epoche, ungeachtet aller Bemühungen der jüdischen Geisteszentren in Babylonien. Die Lehre blieb ihrem Herzen fremd, ihr freies Leben in den Gebirgen des Ararat und Kurdistans, in Medien und im Kaukasus konnte sich nicht nach der mündlichen Lehre und ihren Vorschriften gestalten, und von Zeit zu Zeit loderte bei ihnen ein heftiger Widerstand gegen den Talmud empor. —

Bei allen Juden in Kurdistan, Persien, Buchara und Daghestan gibt es eine Überlieferung, wonach sie Abkömmlinge der zehn Stämme sind[1]. In Susa, der persischen Hauptstadt, der Winterresidenz der persischen Könige, wohnten Juden in nicht unbeträchtlicher Zahl schon zu Beginn des zweiten Tempels (Buch Esther). — Im Herzen Persiens kennen wir eine jüdische Siedlung seit dem 3. Jahrhundert. König Schapur II. führte 71000 Juden aus Armenien (d. h. aus Kurdistan) fort, siedelte sie in Susiana an und gab ihnen einen besonderen Platz in der Nähe von Jâwi, den sie „Jehudijjâh" nannten[2]; die Juden behaupten, diese Ansiedlung sei „Ispahan", das nach ihrer Überlieferung ein hebräisches Wort ist, abgeleitet von „safan", also gleich Schutz und Versteck. — Pêrôz der Grausame ermordete die Hälfte der Juden in Jehudijjâh-Ispahan, weil sie zwei persische Magier getötet hatten[3], raubte ihnen ihre Kinder und ließ sie im Parsismus erziehen. In dieser Zeit wanderten viele Juden aus Persien nach Arabien[4] aus und beeinflußten die dortigen Juden[5]. Ebenso wanderten sie auch nach Buchara, Afghanistan, Indien, China und dem Ostkaukasus—Daghestan. Im 10. Jahrhundert vereinigte Rukan al-Dul'â Jâwi mit Jehudijjâh und nannte es Ispahan.

Ḥamadan, die Hauptstadt von Medien, auch Ekbatana genannt, soll das in Esra VI, 2 erwähnte Aḥmĕtâ („da fand man zu Aḥmĕtâ in der Burg, die in Medien liegt, ein Buch") sein. Es war die Sommerresidenz der persischen Könige, und selbstverständlich wohnten dort seit alter Zeit Juden. Denn in Qiddûšîn 72a lesen wir: „Zu dem Vers ‚Und siedelte sie an . . . in den Städten Mediens' (2. Könige XVIII, 11) sagte R. Abba bar Kahănâ: die Städte Mediens, das sind Ḥamadan und seine Nachbarstädte." — Qaschân wurde um 607 durch einen Angehörigen des Königshauses von Edâr gegründet, der die Häuser mit Stroh decken ließ, deshalb wurde es angeblich Qa-šuan genannt. So fällt die jüdische Ansiedlung in Qaschân vor den Islam. — Die Juden von Qaschan sind groß, stark und entwickelt, stolz und geistreich; sie sprechen einen besonderen persischen Dialekt. Unter Schah Nâḍir (1688—1747) wurde Qaschân zu einem geistigen Zentrum. Die Lehre wurde in ihm durch Gelehrte gepflegt, die aus Babylonien und Palästina kamen. — In Nordpersien gab es viele Gemeinden, die durch die Religionsverfolgungen vernichtet wurden. Die Gemeinde von Qûm wurde aus folgendem Grunde vernichtet: Schah ʿAbbas I. der Große (1587—1628) besuchte die Umgegend von Qûm, um dort zu jagen, und er hatte ein mit Edelsteinen besetztes Schwert. Einmal legte er sich nieder, weil er von der Jagd erschöpft war, und schlief ein. Als er sich aber vom Schlafe erhob, vermißte er sein Schwert. Man suchte es vergebens. Schließlich wurden einige Steine vom Besatz des Schwertes bei einem Juden gefunden, aber dieser bestritt, der Dieb zu sein. Da erzürnte sich der Schah und gab Befehl, alle

---

[1] Masʿej Jisrâ'êl, Lyck 1859 (5619), S. 39 ff.

[2] Grätz, Geschichte der Juden IV, S. 334.

[3] Ebenda S. 372.

[4] Über die Verwandtschaft der persischen mit den arabischen und jemenitischen Juden siehe Teil I, Einleitung.

[5] Grätz, Geschichte der Juden IV, S. 373.

Juden, die sich in Qûm und seiner Umgegend befänden, zu töten, wenn sie nicht den Islam annähmen. Noch heute soll es dort ein Viertel „Maḥalâh Jĕhûdijjâh“[1] geben. — In Täbris bestand eine große, etwa 2000 Seelen zählende Gemeinde, und ebenso in den Städten ringsum: Qarwîn, Zangân, Semnîm, Cholet usw. Alle diese Gemeinden wurden infolge der durch die Armenier erhobenen Ritualmordbeschuldigung vernichtet. In Täbris lebte ein reicher jüdischer Kaufmann, der nur armenische Angestellte in seinem Hause hatte, „und sein ganzes Haus war voll von Unbeschnittenen“, bis schließlich seine armenischen Diener ihn wegen seines Reichtums zu beneiden begannen. Sie töteten vor Pessach ein christliches Kind und versteckten die Leiche im Hause des jüdischen Kaufmanns. Da erhoben sich alle Armenier, die die Majorität der Bevölkerung bildeten, richteten ein großes Blutbad unter den Juden an und plünderten ihren Besitz[2]. —

In Nahawand bestand eine alte Gemeinde, denn in Qiddûšîn 72a heißt es über die Städte Mediens: „Und man sagt, das sei Nahawand und seine Nachbarorte.“ Bekannt ist Binjamin von Nahawand, der im 9. Jahrhundert gegen den Talmud auftrat. —

In Südpersien ist die wichtigste Gemeinde die in Schiraz. Diese Stadt wurde 674 durch Muḥammad ben Jôsêf Zakki Ḥan erbaut. Juden wohnen dort seit der Gründung der Stadt. Auf dem Friedhof soll es Grabsteine aus elf Jahrhunderten geben. Es hat zehn Synagogen und drei Badeanstalten, denn es ist den Juden verboten, mit den Mohammedanern zusammen zu baden. Eine Synagoge ist Juden und Mohammedanern heilig, worüber es folgende Legende gibt: Ein reicher Jude, Šuqri mit Namen, bestimmte, als er alt wurde, sein ganzes Vermögen für den Bau dieser Synagoge, damit sein Name durch sie verewigt würde. Das Fundament wurde gelegt, die Mauern errichtet und große Balken herbeigeschafft, die das Dach tragen sollten. Aber da stellte es sich heraus, daß die Balken zu kurz waren und nicht der Länge des Gebäudes entsprachen. Der Mann war sehr betrübt, denn er hatte kein Geld mehr, um andere Balken zu kaufen. Da erschien ihm nachts der Prophet Elia im Traume und sagte ihm, er solle sich nicht betrüben, Gott hätte sich seiner erbarmt und ein Wunder getan. Am Morgen sah Šuqri zu seiner Freude, daß die Balken gewachsen waren und jetzt paßten. —

Der zweite Tag im Monat Marḥešwân heißt bei den Juden in Schiraz „Môʿêd Qaṭôn“ (kleiner Festtag). An diesem Tage veranstalten sie ein Festmahl und sind fröhlich, und einer grüßt den andern mit den Worten: Môʿêd qaṭôn, Abul Ḥasan! Es hat sich nämlich einmal folgendes zugetragen: Vor gar langer Zeit, manche sagen vor 500 und manche vor 700 Jahren, spaltete sich die Gemeinde und jeder Teil nahm sich einen Rabbiner oder Mula und es entstand Streit zwischen ihnen. Der eine Rabbiner war gleichzeitig Schächter und Fleischer und hieß Abul Ḥasan. Am Abend des Neujahrsfestes wurde plötzlich erzählt, er habe nichtrituelles Fleisch verkauft. Man prüfte die Sache und fand, daß es sich so verhielt. Er wurde natürlich sofort seines Amtes enthoben und man wollte ihm sogar ans Leben, aber er entfloh und versteckte sich in einer Moschee, und dort trat er zum Islam über. Um sich an den Juden zu rächen, verleumdete er sie, daß sie dem „Propheten“, Muhammad, in ihren Gebeten fluchten. Am Versöhnungstage, als alle Juden in den Synagogen versammelt waren, umringten die Mohammedaner sie und forderten von ihnen, zum Islam überzutreten oder aber zu sterben. Alle traten zum Islam über. Am zweiten Marḥešwân starb Abul Ḥasan in der Stadt Buschîr, da fand man in

[1] Erzählt in den epischen Gedichten des Babbaj ben Luṭf ha-Parsi, die Bacher in Revue des Études Juives, Bd. 47, S. 262—287 veröffentlichte. Er bezieht die geschilderte Begebenheit aber nicht auf ʿAbbas I., sondern auf ʿAbbas II. und nicht auf die Gemeinde von Qûm, sondern auf die von Ispahan. Es ist indessen möglich, daß von dieser Verfolgung auch die Juden von Ispahan betroffen wurden.

[2] Bericht der Alliance Israelite Universelle für das Jahr 1902.

seinem Nachlaß einen Brief, in dem er zugab, daß er seine Volksgenossen zu Unrecht beschuldigt hatte und daß sie unschuldig waren. Da erlaubten die Mohammedaner den Juden, zu ihrem Glauben zurückzukehren. Zum größten Teil taten sie das auch und setzten diesen Tag als kleinen Festtag ein. Die Nachkommen derjenigen aber, die am Islam festhielten, heißen ǧ'didât = Neulinge; sie sind sehr zahlreich und wachsen in Schiraz noch immer mehr an. Denn es gibt keine Familie, in der nicht ein solcher Abtrünniger ist. Sie haben noch Beziehungen zu ihren jüdischen Verwandten und besuchen sie, um zu hören, ob jemand aus ihrer Familie gestorben ist, denn dann beerbt ihn nach persischem Gesetz der Abtrünnige[1]. —

Im Jahre 1850 besuchte der Reisende Israel ben Josef Binjamin Persien und fand die Juden in Schiraz in trauriger Lage. „Vor 200 Jahren lebten in dieser Stadt, die ehemals stolz und prächtig war, 3000 Juden, aber wegen der vielen schweren Leiden, die über sie vor nicht zu langer Zeit hereinbrachen, wurden 2500 von ihnen dazu getrieben, den mohammedanischen Glauben anzunehmen. Viele von diesen Familien bewahren noch den Glauben ihrer Väter im Herzen und beschneiden heimlich ihre Söhne. Die neun Synagogen, die noch heute in der Stadt stehen, sind ein Zeugnis für die Menge des Volkes und seine Größe in nunmehr vergangenen Tagen, und jetzt sind sie alle verlassen und verödet, menschenleer[2]."

Im Osten, in Iran, bestand eine bedeutende Gemeinde in der heiligen Stadt Mašhad, in der das Grab des Îmam Rosa aus dem Hause ʿAli ist. Aber vor 80 Jahren, 1841, wurden die Juden gezwungen, den Islam anzunehmen und wurden „Die neue Gemeinde" (al-ǧdidijjah) genannt. Sie sind nur der Außenwelt gegenüber zum Islam übergetreten, aber im Innern ihres Herzens bewahren sie das Judentum in allen seinen Einzelheiten. Sie haben vier heimliche Synagogen. Am Sabbat arbeiten sie nicht und treiben keinen Handel, ihre Läden freilich sind geöffnet. Weil aber ihre Läden alle dicht beieinander am Basar liegen, sind sie übereingekommen, daß an jedem Sabbat einige von ihnen auf die Läden acht geben, während die andern zu Hause die Sabbatruhe feiern. Sie lernen Hebräisch und schreiben ihre Briefe in hebräischer Schrift. Sie haben einen besonderen šôḥêṭ (Schlächter), der von Haus zu Haus geht, um Geflügel und Vieh zu schlachten. Einmal ergriffen die Mohammedaner einen Schlächter und töteten ihn. — Diese modernen „Marranen" sind gezwungen, nach Mekka und Medina zu pilgern, aber sie ziehen es vor, nach Jerusalem statt nach den erwähnten Städten zu pilgern. Von Jerusalem aus schicken sie persische Juden an ihrer Stelle nach Mekka und Medina, die mit allen Bräuchen der Mohammedaner vertraut sind. Diese Abgesandten ziehen dann nach den heiligen Städten, verrichten dort alle Gebete und Riten und erhalten von dem Scherif in Mekka einen Beglaubigungsschein auf den Namen derer, die sie geschickt haben. Sie kehren dann von Jerusalem nach Mašhad zurück und zeigen das Testat dem dortigen šiʿitischen Mufti. — Aber manche kehren auch überhaupt nicht zurück, sondern lassen sich in Jerusalem nieder. Sie sind meistens reich und bauen in Jerusalem Synagogen und spenden Geld für die wohltätigen Anstalten, für Talmud-, Torahschulen und für die Herausgabe von Büchern. —

Im Nordwesten, im persischen Kurdistan, wohnen an den Ufern des Urmiasees, im sogenannten „Kleinpersien", Juden, etwa 10000 an Zahl, die ein mit Persisch, Kurdisch und Türkisch vermischtes Aramäisch (Neusyrisch) sprechen, das in ihrem Munde zu einem besonderen Dialekt geworden ist[3]. Die Kurden sind Mohammedaner, und zwar Sunniten, und gehören, wie sie

---

[1] Bericht der Alliance für das Jahr 1903.

[2] Massʿej Jisrâʾêl 29.

[3] Diese Sprache habe ich ausführlich im 29. Bd. der hebräischen Zeitschrift Haschiloach behandelt (Erzählungen in der neuaramäischen Sprache). Ebenso in Bd. II, Anhang.

behaupten, zu den Nachkommen der Meder. Die nestorianischen Christen behaupten von sich, daß sie zu den von Salmanasser deportierten zehn Stämmen gehören[1]. — Die wichtigsten Gemeinden dieser Gegend sind Qirmanšâh, Ṣeneh und Urmia. —

Unter der Herrschaft der Parther war die Lage der Juden in Persien im allgemeinen gut, und bekannt sind die Beziehungen vieler parthischer Herrscher zu den Juden, besonders die des letzten Herrschers Artaban zu Râḇ. Auch unter den Sassaniden war das Verhältnis zuweilen gut, man denke an den Verkehr Schapurs mit Šĕmûʾêl. Aber es gab auch gewalttätige Herrscher, wie Pêrôz der Grausame und Armozad IV. (578). Zu dieser Zeit begannen die Juden Persiens nach Ost und West, nach Nord und Süd zu wandern. Denn damals gab es eine feste Route von Abessinien durch die arabische Wüste nach Persien und Indien, die das ganze Mittelalter hindurch bestand[2]. Ebenso erzählt Binjamin von Ṭudela, „daß die Juden von Aden nach Persien reisen und umgekehrt". — Gegen Ende der Sassanidenherrschaft nahmen die Leiden und Verfolgungen der Juden in Persien und Babylonien immer mehr zu, und die arabische Eroberung wurde von ihnen als eine Erlösung betrachtet, obwohl auch die arabischen Kalifen Verfolgungen über die Juden brachten.

In Nordpersien, Medien, dem Zentrum der freien Nachkommen der zehn Stämme, waren die Juden mächtig und selbständig und kämpften für ihre Freiheit. Bekannt ist die Erzählung von Dawid al Rôi und ebenso von Šarinî (um 720), der versprach, das heilige Land den Juden zurückzugeben, nachdem er alle Mohammedaner aus ihm vertrieben habe[3]. Nach ihm trat Abu-ʿIsi Jiṣḥâq ben Jaʿaqôḇ aus Ispahan auf, der 10000 Krieger um sich versammelte, gegen die Perser kämpfte und Israel die Befreiung zu bringen versprach. Diese „Messiasse" strebten einerseits danach, die Erlösung ihres Volkes zu beschleunigen, andererseits widersetzten sie sich der Lehre des babylonischen Judentums. Abu-ʿIsis Sturz erfolgte im Kampf gegen den König von Persien zwischen Nahawand und Qûm; aber Überreste seines Heeres retteten sich nach Nordosten in die Wüste, und dort lebten israelitische Stämme unter dem Schutze ihres Schwertes nach dem Zeugnis Binjamins von Ṭudela[4]. —

So berichtet R. Binjamin von Ṭudela: Kûzistan, das ist ʿElâm, das große Reich[5]. Aber nicht das ganze Reich ist bevölkert, sondern teilweise ist es verödet, und inmitten von Ruinen liegt die Hauptstadt Susa. Dort ist der Palast des Königs Ahasverus, ein großes, schönes Gebäude aus alter Zeit. Hier wohnen 7000 Juden, und es hat 14 Synagogen . . . Von dort sind es drei Tage nach „Rubad Bar" (?) und dort leben gegen 20000 Israeliten, unter ihnen Gelehrte und Reiche, aber sie leben dort in Knechtschaft. Von dort sind es zwei Tage zum Flusse Want (vielleicht Wan in Kurdistan, das freilich etwas weit entfernt liegt) und dort leben etwa 4000 Juden. Von dort vier Tage nach dem Lande Mulḥat, das sind Völker, die nicht an die arabische Religion glauben[6]. Sie wohnen in den Gebirgen und verehren den Alten vom Lande „Al-Qašîšîn".

---

[1] Massʿej Jisrâʾêl, Kap. 13.

[2] Nielsen, Die altarabische Mondreligion. Straßburg 1904, Einleitung.

[3] Grätz-Schefer III. Teil, S. 170.

[4] Unter den Gegnern der talmudischen Lehren und Kämpfern für die Freiheit sind Jĕhuda ha-Parsi aus Ḥamadan gegen Ende des 8. Jahrhunderts und sein Schüler Mušaka zu erwähnen, der mit den Mohammedanern kämpfte und in der Nähe von Qûm fiel (Grätz[4] V, 213). — Abu-ʿAmran Môše ha-Parsi aus Safrân in der Nähe von Qirmanšâh zog von dort nach Tiflis und begründete eine Gemeinschaft oder Sekte, der er besondere religiöse Gesetze gab (Grätz III. Teil, 226, 513/14). — Ḥiwi Kalbi aus Balch in Turkestan trat zur Zeit R. Saʿadjâ Gâʿôns gegen die mündliche und schriftliche Lehre auf (Grätz[4] V, 301/2).

[5] R. Saʿadjâ Gâʾôn übersetzt ʿElâm mit Kûzistan; Susa ist Persepolis.

[6] Vielleicht die Jeziden (Qašîšîn), die Teufelsanbeter genannt werden. Sie wohnen noch jetzt in dieser Gegend und stehen unter einem „Ältesten" (= šeiḫ).

Unter ihnen gibt es viele jüdische Gemeinden, die mit den Einwohnern zusammenleben und mit ihnen in den Krieg ziehen. Die Landesbewohner brauchen das Joch der persischen Regierung nicht zu tragen, denn sie wohnen in den hohen Gebirgen und steigen nur hinab, um zu rauben und zu plündern. Dann steigen sie wieder hinauf und niemand vermag etwas im Kampfe gegen sie. Unter den Juden, die bei ihnen in ihrem Lande wohnen, gibt es auch Gelehrte. Sie unterstehen dem Exilarchen in Babel. Von dort sind es fünf Tage nach ʿAmarija (richtig ʿAmadijâ), und dort leben gegen 25000 Israeliten; das ist die erste von den Gemeinden im Gebirge Ḥaftôn, denn dort sind mehr als 100 jüdische Gemeinden, und es ist der Anfang des Landes Medien. Sie stammen von denen ab, die der König Salmanasser zuerst fortführte, und sprechen in der Sprache des Targum ... Vor zehn Jahren stand dort ein Mann namens Dawid al-Rôï aus der Stadt ʿAmarija auf ... Von diesem Berg bis Ḥamadan ist ein Weg von zehn Tagen, das ist die große Stadt von Medien, und dort leben gegen 50000 Israeliten, dort sind vor einer Synagoge Mordechai und Esther begraben ... Von dort sind es sieben Tage nach dem Reiche von Ispahan, das ist die Haupt- und Residenzstadt, und es ist ein Weg von 12 Meilen, wo gegen 15000 Juden leben; hier hat auch „Sar Šalôm" seinen Wohnsitz, das ist der Rabbiner, der von dem Exilarchen eingesetzt ist über alle Städte im ganzen persischen Reich. Von dort sind es vier Tage nach Schifas (richtiger Schiraz), das ist die Hauptstadt Persiens, und dort leben wohl 10000 Juden. Von dort sind es sieben Tage nach der großen Stadt Giwah[1], die am Ufer des Gôzân (Ganzak) liegt. Dort leben wohl 8000 Juden. Diese Stadt hat große kommerzielle Bedeutung und es kommen Angehörige aller Sprachen und Völker mit ihren Waren dorthin; es ist ein gar weites Land. Von dort sind es fünf Tage nach der großen Stadt Samarkand an der Grenze des Reiches. Dort leben wohl 50000 Juden, und R. ʿObadja ha-Nâsi ist ihr Vorsteher, und unter ihnen gibt es große Gelehrte und Reiche." —

Aber R. Pĕtaḥja aus Regensburg, der diese Länder etwa zehn Jahre nach R. Binjamin von Ṭudela besuchte, fand die Juden Persiens in trauriger Lage. Er erzählt: „... und große Städte sind im Lande Ararat und wenige Juden darin. Zwar lebten dort früher viele Juden, aber sie kämpften gegeneinander und trennten sich und zogen nach den Städten Babyloniens, Mediens und Persiens sowie nach Athiopien(?), und in Babylonien leben mehr als 600000 Juden und ebenso in Athiopien und in Persien ... Und in Persien leben die Juden in Knechtschaft und großer Not. Deshalb besuchte R. Pĕtaḥja nur eine Stadt in Persien ... Und in Susa fand er zwei Juden." —

Aber nicht zu allen Zeiten gab es Verfolgungen. Denn bisweilen kam ein den Juden wohlwollender König auf den Thron, dann verbesserte sich ihre Lage und sie begannen sich frei zu entwickeln. Ihre Hauptleistungen waren auf dem Gebiet der Bibelerklärung und der Poesie, während sie sich in der Rechtskodifikation und im Talmudstudium nicht auszeichneten, weil, wie gesagt, der Talmud bei den persischen Juden nicht Wurzel geschlagen hatte. Wenn man in einer Gemeinde geistiges Leben und hervorragende Männer findet, so ist es ein Zeichen, daß

[1] Das ist Chiwa, will sagen die Provinz. Die Handelsstadt ist Gurgîng und heißt jetzt Urgeng. Hier lebte ein bedeutender Sprachforscher, R. Šĕlômô ben Šĕmûʾêl, der ein Wörterbuch unter dem Titel Sêfer ha-Mĕlîṣa zu Bibel, Talmud und Midraš in persischer und türkischer Sprache verfaßte, das er am 1. Tammuz 5100 = 1340 vollendete. Sein Ziel war, seinen persisch sprechenden Volksgenossen ein Buch in die Hand zu geben, in dem alle hebräischen Worte erklärt würden, die in der Bibel und der talmudischen Literatur vorkommen. Es enthält etwa 60 Abweichungen von der Masora und ebenso Abweichungen in den Targumim und Erklärungen zu den verschiedenen biblischen Schriften, wie auch hunderte von hebräischen Worten und Ausdrücken, deren Wurzel unbekannt ist. Bacher hat das Werk mit einer großen Abhandlung herausgegeben (Ein hebräisch-persisches Wörterbuch aus dem 14. Jahrhundert, Budapest 1900).

ihre materielle und politische Lage besser war. So finden wir im 14. Jahrhundert in Schiraz einen großen jüdischen Dichter, Mula Šâhîn, der seine Dichtungen in epischer Form auf dem ganzen Pentateuch sowie den Prophetenabschnitten (Haftarôt) und den agadischen Midrašîm aufbaute. Er wurde zweifellos von dem großen persischen Dichter Firdusi durch dessen bekanntes Epos „Šâhnâmeh" beeinflußt. Zur gleichen Zeit lebte im Osten, „in der großen Stadt Chiwa", der oben erwähnte Sprachforscher Šĕlômô ben Šĕmû'êl und 100 Jahre darauf der Sprachforscher Môše Širwâni. — 300 Jahre nach Šâhîn lebte Mula Elîša ben Šĕmû'êl mit dem Beinamen Rağîš, der im Jahre 1684 die Geschichte „Vom Prinzen und dem Nazîr" in persisch dichtete (gedruckt in Jerusalem 1902). Im Jahre 1688 verfaßte R. Jôsêf ben Jiṣḥâq ben Mulâ Mûsâ Rabbi das Antiochosbuch in persischer Sprache nach dem Targum Šêni und den Makkabäerbüchern (gedruckt in Jerusalem 1903). Mulânâ ʿAmrâni verfaßte in persischer Sprache die „Sieben Brüder" nach dem Muster der in Midraš Eḫâ vorhandenen Erzählung. — Mula Ḥuâgâ ha-Kôhên verfaßte ein Buch Daniel. Alle diese Dichtungen sind metrisch und gereimt. — Vor 200 Jahren lebte der oben erwähnte Babbaj ben Lutf, der die Ereignisse unter ʿAbbas I. und II. in seinen Epen behandelte. Sein Zeitgenosse war der Dichter Siman Tôḇ Mĕlammêd, der eine Sammlung von Gedichten unter dem Titel „Ḥî'ât-al-arwâḥ" (Geist des Lebens) verfaßte (gedruckt Jerusalem 1904); auch einige hebräische Gedichte finden sich in dieser Sammlung. — Ebenso verfaßte der oben erwähnte Elišʿa ben Šĕmû'êl ein hebräisches Gedicht über die Schöpfung, das man am Sabbatausgang zu singen pflegt. Auch Ḥizqijjâ ʿÂni, Šĕmû'êl bar Nissim aus Qaschân und andere verfaßten hebräische Gedichte, die aber nicht von besonderem Wert sind; ihre Hauptleistung liegt vielmehr auf dem Gebiete der persischen Poesie. —

Ununterbrochene, systematische Verfolgungen brachen über die persischen Juden herein mit der Begründung des neupersischen Reiches (1501). Nationaler Fanatismus hatte mit Hilfe des šiʿitischen Klerikalismus dieses Reich geschaffen, und so ließ es den Geistlichen freie Hand, im Lande zu herrschen. Schon ʿAbbas I. „der Große" verhängte Gesetze und Verfolgungen über die Juden, aber erst unter ʿAbbas II. (1641—1666) wurden die Reichsgesetze von der šiʿitischen Geistlichkeit geschaffen und unter dem Titel Ǧamʿaʿ ʿAbbasi als oberstes Gesetzbuch der Regierung zusammengefaßt. Darin finden sich Gesetze, die die Rechte der Juden beschränken, wie z. B.:

Es ist den Juden verboten, sich gegenseitig gegen die Mohammedaner beizustehen.

Es ist den Juden verboten, sich nach persischer Art zu kleiden, sondern ihre Kleidung muß von der persischen abweichen und durch ein gelbes oder rotes Zeichen kenntlich gemacht sein.

Ihre Esel müssen von anderer Art und Farbe sein als die der Perser, und beim Reiten müssen die Juden ihre Beine auf die eine Seite legen, so daß sie s i t z e n d reiten (wie Weiber).

Es ist ihnen verboten, zu Pferde zu reiten, denn es ist ein ansehnliches Tier. — Sie dürfen keine Waffen führen. — Sie dürfen nicht in der Mitte der Straße gehen, sondern nur an den Seiten. — Sie dürfen nicht ihre Stimme beim Gebet erheben und viel beim Gebete singen. — Eine neue Synagoge dürfen sie nicht zu hoch anlegen, damit sie nicht die andern Häuser überragt. Ferner gibt es Gesetze über das Haarschneiden. Denn die Perser lassen ihre Haare lang wachsen, was den Juden verboten ist, vielmehr müssen sie sich das Haupthaar scheren und S c h l ä f e n l o c k e n wachsen lassen[1]. —

[1] Diese Gesetze sind den den jemenitischen Juden gegebenen ähnlich. Siehe Bd. I.

Die šiʿitischen Geistlichen bemühten sich mit aller Kraft, die Juden dazu zu bringen, ihren Glauben zu verlassen und den Islam anzunehmen, und so verliehen sie den Proselyten besondere Rechte, um in den Juden den Wunsch zum Übertritt wachzurufen. Zu diesem Zwecke bestimmten sie, daß jeder Proselyt der gesetzliche Erbe seiner jüdischen Verwandten sein sollte, auch wenn die Verstorbenen natürliche Erben hätten. Als Grund hierfür gaben sie an, der jüdische Besitz sei nur den Mohammedanern entrissen, die ihn in ihrer Langmut den Juden ließen; wenn aber ein Jude zum gläubigen Mohammedaner würde, dann verlange es die Gerechtigkeit, daß dieser Besitz eher dem Bußetuenden zufalle, als daß er in den Händen der Ketzer bleibe. — Dieses Gesetz erweckte tatsächlich in vielen Juden den Trieb, zum Islam überzutreten, wenn sie sahen, daß ihre Verwandten begütert waren. —

Der Jude ist unrein und verunreinigt durch seine Berührung, darum ist es ihm verboten, das Haus eines Mohammedaners zu betreten oder seinen jeglichen Besitz zu berühren. — Bei Regen ist es den Juden verboten, die Straßen der Mohammedaner zu betreten, aus Furcht, die feuchte Erde könne unter den Schritten des Juden seine Unreinheit aufsaugen und auf die Mohammedaner übertragen. — Ein Jude darf den Laden eines Mohammedaners nicht betreten und keine Waren berühren, sondern er muß draußen stehen bleiben und kaufen, was er von weitem sieht; denn sowie er eine Ware berührt, wird sie dadurch unrein, und dann muß der Jude sie für jeden Preis, der ihm abverlangt wird, kaufen. — Ein Jude kann nicht als Zeuge auftreten, nicht einmal für einen andern Juden, sondern nur mohammedanische Perser dürfen in einem Prozeß zwischen zwei Juden Zeugnis ablegen. — Der jüdische Besitz gehört in Wirklichkeit den Persern, folglich dürfen die Mohammedaner ihn bei jeder Gelegenheit, wenn ein Jude eine Sünde oder ein Verbrechen begeht, an sich nehmen. — Wenn ein Mohammedaner gegen einen Juden aussagt, daß er den Namen des Propheten geschmäht habe, dann muß er das mit dem Tode oder der Annahme des Islam sühnen. Ebenso, wenn ein Mohammedaner aussagt, daß ein Jude den Propheten oder einen ihrer Heiligen gepriesen habe, dann muß er den Islam annehmen oder er ist des Todes.

Von Zeit zu Zeit erleuchteten einige Lichtstrahlen das Dunkel der Knechtschaft der persischen Juden. So wurde unter Nâḍir-Ḫan (1735—1747) Qaschan zu einem jüdischen Zentrum, denn es wurde Mittelpunkt der Fabrikation der sogenannten Kaschmirseide, und die Juden taten sich in diesem Handel als die Vermittler zwischen Indien, Buchara und Persien hervor. Damals erwachte ein geistiges Leben in der Gemeinde Qaschan durch Gelehrte, die aus Babylonien und Palästina kamen, es taten sich besonders Mula Môše ha-Lêwî, Mula Rẹfûʾâ Kôhên, Šĕmûʾêl bar Nissîm, Elîša ben Šĕmûʾêl und andere hervor. — Aber nach dem Tode von Schah Nâḍir nahm die Bedrückung wieder überhand bis zum Tode von Schah Fetʿalî (1834). Schah Muḥammad (1834—1848) war ihnen günstig gesinnt; er suchte die Fabrikation der Kaschmirseide wieder zu heben, wobei die Juden den Hauptteil der Händler und Arbeiter ausmachten. Unter Schah Naṣr al-Dîn (1848—1896) und Muẓaffar-al-Dîn (1896—1906) war ihre Lage im Verhältnis zu der der übrigen persischen Juden gut. Qaschan hat etwa 50000 Einwohner, darunter 2000 Juden. Davon stammen 350 Familien von den hier von alters her Ansässigen, während etwa 100 Familien im vorigen Jahrhundert aus Jezd und Schiraz zuwanderten. Die Gemeinde wird von dem Rabbiner und den Gemeindevorstehern geleitet, die „Bîṭîš-sappîd“ (Graubart) genannt werden. —

Die Perser verachten zwar die Juden, haben aber großen Respekt vor den jüdischen Ärzten, die sie aufsuchen, um ihren Rat einzuholen; so haben diese einen gewissen Einfluß, den sie zum

Besten ihrer Volksgenossen verwenden, und wer in Persien sicher vor Überfällen reisen will, gibt sich als Arzt aus[1].

Daher ist es kein Wunder, daß die persischen Juden aus ihrem Lande auszuwandern suchten[2]. So bestand zu jeder Zeit in Bagdad eine große persische Gemeinde, die bis heute über 3000 Seelen zählt. Als die Türken den Persern Bagdad im Jahre 1638 entrissen, fand der Leibarzt des Sultans, R. Môše Hamôn, in der persischen Gemeinde in Bagdad den persischen Gelehrten R. Jaʿaqôb ben Jôsêf Ṭâwus, der den Pentateuch für die jüdische Jugend ins Persische übersetzt hatte. Er nahm ihn mit sich nach Konstantinopel und ließ sein Werk dort 1546 durch Eliʿêzer ben Geršôm Soncino im Verlage von R. Šĕlomo ben Mazzal-Tôb nebst dem Kommentar von Raši, dem Onkelos-Targum und der arabischen Übersetzung R. Saʿadjâ Gâʾôns drucken[3]. —

Die Gemeinde in Teheran ist die jüngste der persischen Gemeinden. Denn Teheran wurde im 12. Jahrhundert gegründet, und der Reisende Binjamin der Zweite fand dort „500 jüdische Familien, sie haben acht Synagogen und Rabbânim (‚Lehrer'), und ihre politische Lage ist im Vergleich zu der ihrer Brüder in den übrigen Städten in den Provinzen gut, denn sie stehen unmittelbar unter der obersten Regierung und sind nicht der Ausbeutung der Provinzstatthalter preisgegeben, die mit den Juden nach ihrem Belieben schalten und walten. Ein anderer Grund für ihre gute Lage in der Residenzstadt könnte noch der sein, daß der Vater des jetzigen Königs neben anderen Frauen auch eine jüdische hatte. Zum größten Teil sind sie Kaufleute, besonders handeln sie mit Korallen und Diamanten, viele bearbeiten auch Edelsteine, oder sie sind Steinmetzen und Ärzte. Der Vater des Königs (das ist Schah Muḥammad, denn Binjamin der Zweite war in Teheran unter seinem Sohne Naṣr al-Din) pflegte, solange er lebte, regelmäßig den Stadtteil zu besuchen, in dem die Juden wohnten; und jedesmal, wenn er kam, zogen ihm alle Juden entgegen und schlachteten ihm zu Ehren weiße Lämmer, deren Fleisch sie dann unter die Armen der Gemeinde verteilten[4]." —

In der ehemaligen Sommerresidenz der persischen Könige, Ḥamadan, fand der erwähnte Reisende 500 jüdische Familien und drei Synagogen. In der Nähe der Stadt sollen die Gräber Mordechais und Esthers sein, auf welchen man vor mehreren hundert Jahren ein Gebäude errichtet hat. Juden pilgern hin, um dort zu beten[5].

---

[1] Massʿej Jisrâʾêl; Adler, Von Ghetto zu Ghetto.

[2] Wie Eben-Sappîr II, 41 erzählt, fand er in Bombay „einen reichen Mann namens Mula Abraham, der Gemeinde- und Synagogenältester war. Er stammte aus Mašhad in Persien, wo die persischen Mohammedaner den Juden das Joch der Bedrückung solange erschwert hatten, bis der Name Jude aus der Stadt verschwand".

[3] Alexander Kohut, der Verfasser des „Aruch Completum", schrieb über diese Übersetzung ein Buch unter dem Titel: Kritische Beleuchtung der persischen Pentateuchübersetzung des Jacob ben Joseph Tavus, Leipzig und Heidelberg 1871. Zum zweitenmal wurde diese Übersetzung in London 1657 gedruckt in der Polyglottenbibel in persischen Buchstaben und mit lateinischer Übersetzung. Siehe auch Rosanes, Geschichte der Juden in der Türkei. Teil II, S. 48 (hebräisch).

[4] Binjamin der Zweite erzählt von einem Juden namens Ismaʿil-Jĕqûtiʾêl, der ein wunderbarer Tänzer war; er habe einmal vor dem König getanzt und diesem so gut gefallen, daß er ihn an seinen Hof nahm und dort unterhielt. Später brach eine Empörung aus und der König mußte fliehen; da begleitete ihn dieser Jĕqûtiʾêl, rettete ihn vom Tode und bewies seinen Heldenmut im Kampfe, um den König wieder auf den Thron zurückzuführen. Zur Belohnung erhob ihn der König zum Wezîr, solange er lebte. Auch unter seinem Sohn und Nachfolger blieb er in seinem Amte, bis es seinen Feinden gelang, den König gegen ihn einzunehmen und ihn zu stürzen.

[5] E. Adler (siehe Jewish Quarterly Review X, 618) besuchte die Gräber und erzählt, daß die Gräber von Tamerlan 1400 verwüstet, dann aber im 15. Jahrhundert wieder hergestellt wurden. Im Jahre 1554 errichteten Elijjahu und Šemûʾêl, Söhne Jisrâʾêls, das Grabmal. Im Jahre 1668 ließ der Arzt Gâdôl die Gräber ausbessern und das „Esthergebet" (16 Lieder aus den Psalmen und dem Vers Esther VIII, 15) auf dem Grabe einmeißeln, das seit 100 Jahren entfernt ist.

Geknechtet und bedrückt inmitten einer wilden, abergläubischen Bevölkerung, was Wunder, daß auch die Juden in Unwissenheit versanken! Sie glauben an böse Geister und Gespenster. Wenn jemand krank wird, dann glauben sie, daß ein böser Geist in ihn gefahren ist und kennen kein Mittel dagegen als Beschwörungen und Amulette; deswegen sieht man so viele Amulette bei den Juden, und der Handel damit hat einen großen Umfang; sie haben in der Herstellung der Amulette eine gewisse Kunstfertigkeit entwickelt.

Die Kleidung der Männer ist ein Rock mit langen, sehr engen Ärmeln, weite Hosen, ein langes Gewand unter dem Rock, in ihrer Sprache ʾAnṭêrâʾ genannt, das bis zu den Knöcheln reicht, und auf dem Kopfe eine hohe Lammfellmütze. Sie tragen einen langen Bart, den sie rot färben. Das Haupthaar scheren sie und lassen nur lange Schläfenlocken auf beiden Seiten der Stirn stehen. —

Die Frauen tragen ein Kleid von Seide oder Byssus, das vorn ausgeschnitten ist und bis zur Hüfte reicht, an ihm sind sehr weite Hosen befestigt. Hals, Hände und Füße schmücken sie auf jede mögliche Art. Wenn sie ausgehen, bedecken sie sich mit einem weißen Schleier, aber die jüdischen Frauen müssen sich, zum Zeichen des Abscheus und der Schande, mit einem schwarzen Schleier bedecken. — Die persischen Frauen verstehen alle Frauenarbeiten und lieben die Arbeit, und all die kostbaren Decken und Teppiche, die in der Welt so bekannt sind, sind das Werk ihrer Hände.

Der Tag, an dem ein Jude seinen Glauben wechselt, ist für die Mohammedaner ein Tag des Festes und der Freude. Nachdem sich der Jude durch die vorgeschriebene Reinigung für die Annahme ihres Glaubens vorbereitet hat, zieht man ihm Festkleider an und geleitet ihn in Freude und Fröhlichkeit zur Moschee, wo der Mufti ihn empfängt und ihm einen neuen Namen gibt. Dann setzt man ihn auf ein prächtig geschmücktes Roß und führt ihn unter dem Festesjubel der Menge mit Pauken und Tänzen durch die Straßen der Stadt, und alle gratulieren ihm und bringen ihm ihre Geschenke dar. —

Im November oder Dezember jeden Jahres versammeln sich die Mitglieder des Ordens „ʿAlî“ an einem besonderen Platze zwei, drei Stunden täglich einen Monaṭ lang, um ihren Kult zur Erinnerung an ʿAlî zu begehen, der angeblich von einem Juden getötet wurde. In den drei letzten Tagen singen sie Trauerlieder, und wenn ein Jude es in diesen Tagen wagt, sich draußen sehen zu lassen, dann ist er verloren, denn sie erschlagen ihn ohne Gnade.“ (Massʿej Jisrâʾêl.)

Die Zahl der Frauen ist in Persien verhältnismäßig geringer als in den anderen Ländern Asiens. In Bagdad werden angeblich auf einen Knaben drei Mädchen geboren, ebenso in Buchara. In Persien dagegen stehen die Frauen in hoher Achtung, und die Zahl der Männer, die unverheiratet bleiben, ist sehr groß (umgekehrt wie in Bagdad und Buchara). Wenn ein Jüngling ein Mädchen zur Frau begehrt, muß er sie ihrem Vater abkaufen; so müssen die Männer vorher arbeiten, um die zum Brautkauf erforderliche Summe zu verdienen, was dazu führt, daß die wenigsten Männer in der Jugend heiraten. Der Mann ist gewöhnlich 25—35 und die Frau 20—25 Jahre alt. In Buchara dagegen heiraten die Männer im Alter von 16—17 Jahren 11 oder 12jährige Mädchen. In Bagdad wird ein Mädchen, das bis zu 20 Jahren nicht verheiratet ist, als alte Jungfer betrachtet und kann nicht mehr darauf rechnen, einen Mann zu finden. —

Bei den persischen Juden kann man zwei Typen unterscheiden, einen südlichen und einen nördlichen. Die Juden des südlichen Typus, in Schiraz und Umgebung, sind klein und von dunkelgelber Hautfarbe. Ihre Haare sind schwarz und gelockt, der Bart kurz, die Augen dunkel, die Zähne weiß und kräftig, die Haltung etwas gebeugt, die Nase kurz. Sie ähneln

den jemenitischen Juden, nicht nur in ihrer äußeren Erscheinung, sondern auch in ihrer geistigen Veranlagung, ihrer hebräischen Aussprache und in ihrem traditionellen Gesange.

Der nördliche Typus, hauptsächlich in Teheran, ähnelt mehr dem Bagdader[1]. Ihr Körper ist gerade gewachsen, ihre Haltung aufrecht, Haupt- und Barthaar üppig und lang, ihre Stirn kurz. — Ihre Umgangssprache ist ein mit etwas Hebräisch vermischtes Persisch. Sowohl in Teheran wie in Qaschan sprechen sie einen besonderen Dialekt. Die kurdistanischen Juden in Qirmanšâh, Ṣeneh und in der Provinz von Urmia sprechen ein mit Aramäisch, Persisch und etwas Arabisch vermischtes Kurdisch, das oben erwähnte „Neuaramäisch". —

Die persische Musik ist auch unter den Juden verbreitet, und es gibt jüdische Musikanten, aber ihr Stand gehört zu den allerverachtetsten. Man findet dort jüdische Tänzer, die kunstvoll die orientalischen Tänze vorführen und sich wie die Schauspieler mit Kostümen verschiedener Völker verkleiden. Ferner Komödianten, die mit ihrer Mimik die Teilnehmer an fröhlichen Gelagen erheitern. In Schiraz gab es im Jahre 1908 60 jüdische professionelle Musikanten. In Qaschan waren zwei Musikanten, der eine spielte auf dem Tar, einem mandolinenähnlichen Instrument, das mit Leder überzogen ist, und der andere auf der Kirmanšah, die einer dreisaitigen Geige mit langem Hals ähnlich sieht. —

Die Zahl der Juden in Persien beträgt schätzungsweise wie folgt:

Bûrûgerd 800 Seelen, Schiraz 8000, Ḥamadan 7000, Ispahan 7000, von denen während des Krieges 2000 starben, Crind 1400, Qirmanšâh 5000, Ṣeneh 3000, Teheran 10000. — In der Umgegend von Schiraz: Ğîʾam 500, Nebendǵan 300, Ğrab 200, Luiresatan 250, Gazeran 180, Fêrôzâbad 100 und Bâraswan 50. — In der Nähe von Ispahan: Gôlfejgan 1000, Urmia 2000. Und in der Umgegend: Salmas 700, Saneldus 130, ʾIšnê 50, Sabulaq 100 Familien. In diesen Orten wird Neuaramäisch gesprochen. — Waneh 400, Sakkîz 1000, Bîkan 400, Mîandûb 900, Sawǧbûlak 1000, Naqadeh 800, Šûni 300, Lajiagqaleh 250, Bîǧaz 900 Seelen, die aber während des Krieges ermordet wurden, so daß nur sechs Familien übrig blieben. — Alle diese sprechen Neuaramäisch und Kurdisch, das „Ğebeli" heißt. — In Sämnan zwischen Mašhad und Teheran ca. 20 Familien, Tusurqan, 12 Meilen von Ḥamadan, 500 Seelen, Jezd 1000 Seelen, Darab, sechs Tage von Schiraz entfernt, hat 60 Familien, von denen 16 gezwungen wurden, zum Islam überzutreten. In Nahawand stieg die Zahl der Juden während des Krieges bis auf 2000 Seelen. —

Die Folge der persischen Unterdrückung war, daß die Juden sich zur Auswanderung gezwungen sahen und sich ostwärts bis nach China und über Indien bis nach Cochinchina ausbreiteten. Besonders stark ist die Immigration nach den Nachbarländern, wie Buchara und Afghanistan, Mesopotamien und Daghestan. Seit 40 Jahren wandern sie auch nach Jerusalem. Ihre Sehnsucht und ihr Verlangen nach dem Lande der Väter ist überaus stark. Hier ein Beispiel: Ein Gelehrter in Teheran, zugleich Dichter und Vorbeter, Ḥajjim Elʿazar ben Ḥanina mit Namen, beschloß, das Land zu verlassen und nach Jerusalem auszuwandern. Als sich aber sein Weib und seine Familie seinem Verlangen widersetzten, entfloh er nachts mit einer Karawane, die nach der Hafenstadt Bendar Abuschir am Persischen Golf ging. Aber alsbald wurde die Sache entdeckt, man jagte ihm nach und holte ihn ein. Da erklärte er seiner Frau, wenn sie sich nicht bereit erklärte, mit ihm nach Jerusalem zu gehen, würde er sie verstoßen. Dieses Mittel wirkte, er nahm seine Familie mit sich und kam nach Jerusalem. —

[1] E. Adler in seinem Buch „Von Ghetto zu Ghetto", S. 131 meint dagegen, daß die Teheraner Juden meist aus den alten südpersischen Gemeinden stammen, nach denen sie ihre Zunamen führen, wie: Ispĕhani, Jezdi, Schirazi usw.

In der heiligen Stadt haben die persischen Einwanderer ein besonderes Viertel gegründet. Jämmerliche Armut herrscht hier, die Häuser sind meistens aus Blech- und Holzkisten gebaut, deshalb heißt es das „Blechviertel". Sie ernähren sich durch einfache Arbeit jeder Art und viele von ihnen sind Almosenempfänger. Vor dem Kriege betrug ihre Zahl in Jerusalem 4000 Seelen, aber während des Krieges starben viele an Krankheiten und durch Hunger. —

In den letzten 20 Jahren begann unter dem Einfluß Europas der Geist der Freiheit auch in Persien einzudringen. Die Alliance Israelite Universelle eröffnete Schulen in allen größeren Gemeinden. Besonders in Teheran wurde ihnen größere Freiheit gewährt. Ein Teil der neuen Generation entwickelte sich in der modernen europäischen Kultur, und manche besuchten Schulen und erhielten Stellen bei der Regierung und in europäischen Geschäftshäusern. Ferner erhielten sie die Erlaubnis, das Judenviertel zu verlassen, in allen Stadtteilen zu wohnen und sogar überall Häuser zu kaufen. — Auch die zionistische Bewegung drang zu ihnen; sie gründeten nationale Vereinigungen und manche von ihnen beschlossen, sich in Palästina anzusiedeln. Besonders in Ḥamadan und Teheran erstarkte die Aufklärung und die nationale Bewegung.

Der Gebetsritus der persischen Juden ist jetzt der sephardische (spanische). Aber bis vor 160 Jahren hatten sie einen besonderen persischen Ritus. Ende des 17. Jahrhunderts kam der Gelehrte Jôsêf ben Môše Maman aus Tetuan in Marokko nach Persien. Als er sah, daß sie einen besonderen Ritus hatten, stellte er den persischen Juden vor, daß auch sie von den aus Spanien Vertriebenen abstammten und deshalb nach dem Ritus ihrer Vorfahren beten müßten. Er brachte ihnen dann Gebetbücher für All- und Festtag, die in Venedig und Livorno gedruckt waren und verbreitete sie in Persien. So geriet der ursprüngliche Ritus in Vergessenheit. Ebenso verfuhr er in Buchara, das ebenfalls den persischen Ritus hatte. Da ihr Ritus nur in Handschriften, nie aber im Druck fixiert war, ging er im Laufe der Zeit verloren, und nur dank E. Adler, der Persien im Jahre 1897 durchreiste und dabei drei Handschriften mit diesem Ritus fand, aus denen er einen Teil der Abweichungen vom sephardischen und aschkenasischen Ritus veröffentlichte, wurde seine Eigenart bekannt[1]. Gegen die Neuerung des Maman kämpfte ein jemenitischer Jude, R. Zĕḇarja ben Maṣlîaḥ, der sich damals in Persien befand, aber ohne Erfolg[2]. — Ihr Ritus beruhte auf dem Siddur des R. Saʿadjâ Gâʾon und ähnelte dem alten Ritus von Palästina und Syrien, auf dem auch der Ritus von Aram Ṣôbâ (Aleppo) aufgebaut war[3].

In Persien, wie überhaupt im Orient, nehmen die Lieder von Jisraʾêl Naǧara einen hervorragenden Platz ein und werden viel gesungen[4]. Sie sind in gereimten Versen ins Persische übersetzt worden. — Ihre Lieder ließen sie in Jerusalem in folgenden Sammlungen erscheinen:

1. R. Šimʿon, ein Gelehrter aus Buchara, dessen Großvater dorthin aus Mesopotamien eingewandert war, gab heraus „Die Dichtung des Schahin über den Pentateuch" mit einem Kommentar in bucharisch-jüdischer Sprache, dem sogenannten Taǧekki.

2. Jismaḥ Jisraʾêl. „Ein schönes, angenehmes Buch Poesien und Lobpreisungen, zum größten Teil mit persischer Übersetzung, bisher nie gedruckt, wie unsere in den Städten Persiens

[1] E. Adler, The Persian Jews. Their books and their ritual, Jewish Quarterly Review X, 584. Vgl. den Anhang am Schluß der Einleitung in der hebräischen Ausgabe dieses Bandes.

[2] Über den Kampf um die Riten im Jemen siehe in Bd. I.

[3] Maḥzôr Aram Ṣôbâ II, T., Venedig 1527. Über ihn siehe Bd. IV und V.

[4] Über R. Jisraʾêl Nagara, seine Dichtungen und seinen Einfluß siehe meinen Aufsatz im Haschiloach XXXVII und die Einleitung zu Bd. IV und V.

und den Nachbarländern wohnenden Gemeinden sie zu singen pflegen an Sabbat und Festtag und der Nacht des Sabbatausgangs." Herausgegeben von Jisra'ēl ben Abraham Jezdi. Jerusalem 1901.

3. Kĕbôd Šabbat ... wie die Gottesfürchtigen in den Synagogen der Stadt Buchara zu singen pflegen, Ed. Dawid Ḥefeṣ. Jerusalem 1904.

4. Libĕbôd Šabbat ... die die Männer von Buchara morgens in der Synagoge zu beten pflegten. Durch Jĕdidja Hêrâti. 1906.

5. Ḥajat al-Ij'am (heilige Lieder) von Ḥajjim El'azar Mizraḥi aus Teheran. Jerusalem 1907.

6. Šîrej Nâ'îm (85 Lieder), Ed. Aharôn und Raḥamim, Söhne des Mašiaḥ. Jerusalem 1913. Hier fand auch die „Hatikwah" Eingang.

7. Sêfer Baqqašôt des J. Nağara ... Mit Hinzufügung noch anderer Pĕtiḥot und Pijjuṭim (171 Lieder). Jerusalem 1913.

AUS DEM LEBEN DER BUCHARISCHEN JUDEN[1].

Genaue Nachrichten aus der Zeit, in der sich die Juden in den Nachbarländern Persiens, in Afghanistan und Turkistan, niederließen, besitzen wir nicht. Anscheinend zogen Juden in den Zeiten der Zwangsbekehrung, in Persien und Babylonien im 15. und 16. Jahrhundert, wie wir oben erwähnt haben, nach diesen Ländern. Sicher ist jedenfalls, daß sie aus Persien stammen, und hierfür ist auch ihre persische Sprache ein Zeugnis, die sie Tağekki nennen. Die bucharischen Juden haben eine Tradition, daß sie zum größten Teil aus Persien stammen, und zudem erzählt eine bei ihnen verbreitete Sage über ihre Niederlassungen in Buchara folgendes: Vor fünf oder sechs Jahrhunderten lud der König von Afghanistan den König von Buchara zu einem Gastmahl ein. Nun war es Sitte in Afghanistan, wenn ein fremder König den ihren besuchte, daß sie dann ihm zu Ehren Teppiche auf dem ganzen Wege ausbreiteten. Diese Ehre erwies man auch dem König von Buchara. Dieser hatte aber noch niemals Teppiche gesehen und wußte nicht, wie man sie herstellte; so erstaunte er sehr über ihre Schönheit und fragte den König von Afghanistan, woher er diesen Schmuck hätte. Der König von Afghanistan erzählte ihm, er habe vor vielen Jahren mit einem indischen König Krieg geführt und dabei auch Gefangene gemacht. Unter diesen hätten sich auch indische Juden befunden. Vor ihn geführt, hätten sie auf die Frage nach ihrer Arbeit geantwortet, daß sie sich auf Teppichfabrikation verständen. Da gab ihnen der König Material, damit sie ihre Kunst zeigten, und sie verfertigten ihm schöne Teppiche, die dem König so gefielen, daß er Befehl gab, ihnen Werkstätten und Material für die Teppichherstellung einzurichten. — Als der König von Buchara diese Worte hörte, drang er in den König von Afghanistan, ihm einige Juden zu geben, damit auch er in seinem Reich dieses Handwerk begründen könne, der war ihm gefällig und gab ihm einige Handwerker. Diese riefen noch andere von ihren Brüdern aus Indien nach Buchara herbei. So erzählt die Sage. — Aber R. Binjamin von Tudela berichtet, wie oben erwähnt, daß bereits zu seiner Zeit in der Stadt Chiwa 8000 und in Samarkand 50000 Juden lebten. — Als Babi Muḥammad 1598 Samarkand eroberte, vernichtete er das Reich, und die Juden zogen nach Buchara und China[2].

[1] Ausführlich in meinem Aufsatz „Die bucharischen Juden" in Mizraḥ u-Ma'arab I, Heft 8/10, Jerusalem 1921 (hebräisch).

[2] E. Adler, The Persian Jews, l. c., ebenso Marcus Adler, Chinesische Juden. Perlmann in seinem Buche „Ha-Sinim" (Die Chinesen), London 1911, S. 224, wendet sich gegen diese Ansicht und vermutet, daß die chinesischen Juden von den persischen beeinflußt zwar wurden, aber schon vorher dort wohnten.

Die alte Synagoge in der Stadt Buchara besteht seit etwa 600 Jahren. Um 1490 lebte in Buchara der Dichter ʿUzi êl Môše ben Dawid, der Verfasser von hebräischen und persischen Gedichten. — Von 1688—1755 lebte hier der Dichter Jôsef ben Jiṣḥaq ha-Jĕhudi, der, wie oben bemerkt, hier die „Sieben Brüder" verfaßte nach dem Muster der Erzählung von Ḥanna und ihren sieben Söhnen. — Gegen Ende des 18. Jahrhunderts lebte hier der Dichter Abraham ibn Abû al-Dâʾûd, er schrieb „Ṣarôt ḥûdîdâd" (Jonathan) unter dem Emir Masʿanan (gest. 1802)[1]. Aber die Hauptansiedlung entstand erst in den letzten Jahrhunderten in der Stadt Buchara, von wo sich dann die Juden über die übrigen Städte von Turkestan verbreiteten. — Sie erklären den Namen „Buchara" aus dem Bucharischen als „Tradition" mit Beziehung auf die Mohammedaner, da sie zur Sekte der Šafʿî[2] gehören, die an die mündliche Lehre glauben.

Auch die bucharischen Juden waren besonderen Gesetzen und Beschränkungen unterworfen: sie durften nicht auf der rechten Seite eines Mohammedaners gehen, nicht auf einem Pferde reiten oder im Wagen in der Mitte der Straße fahren; als Zeichen der Schande mußten sie einen Sack über ihren Kleidern tragen. Später wurde die Bestimmung dahin gemildert, daß sie den Sack nur umzugürten brauchten. Sie mußten ein schwarzes Gewand tragen, aus dem die Hände und Beine nicht hervorsehen durften. Ferner mußten sie schwarze Hüte von einem halben Meter Höhe tragen, die bis an die Augen reichten, auch mußten sie die Schläfenlocken wachsen lassen. Jeder Jude, der mehr als ein Jahr alt war, mußte eine Kopfsteuer von 2—30 Tangâ bezahlen. Der Steuerbeamte hieß Kalantar, d. h. „Präses", und war ein Jude, und jedesmal, wenn er die Steuer nach der königlichen Schatzkammer brachte, schlug ihn der königliche Kämmerer auf die Wange, schrie ihn an und nannte ihn dreimal Ketzer, ehe er ihm das Geld abnahm.

Wenn ein Jude einem Mohammedaner fluchte, wurde er mit 80 Schlägen bestraft, wenn er aber die Religion verfluchte, so war er des Todes, vor dem er sich nur durch den Übertritt zum Islam retten konnte. Es war den Juden verboten, die Fenster ihrer Häuser nach der Straße zu öffnen. Deswegen haben ihre Häuser keine Fenster, sondern nur Türen, die nach dem Hofe führen und gleichzeitig als Fenster dienen. — Wer diese Gesetze zum ersten oder zweiten Male übertritt, wurde mit einer Geldstrafe, wer aber zum drittenmal, mit dem Tode bestraft. — Einmal wurden fünf Gelehrte bei einem Vergehen ergriffen und ins Gefängnis gebracht; sodann wurden sie dazu verurteilt, auf einen hohen Turm zu steigen und sich von ihm hinabzustürzen. Zwei stürzten sich hinab und waren tot, aber die drei andern fielen herunter, ohne daß ihnen etwas geschah. Als das der König hörte, erstaunte er, kam an den Schauplatz der Begebenheit und fragte sie nach ihren Taten. „Unsere Lehre ist unser Handwerk", erwiderten sie. „Und wie seid ihr gerettet worden?" Da antworteten sie ihm: „Auch wir wissen es nicht; als wir hinunterstürzten, kam es uns vor, als ob wir auf weiche Wolle fielen." — Der König zeigte sich ihnen gnädig, schmückte sie mit schönen Gewändern nach Bucharer Art und ließ sie nach ihren Häusern zurückkehren. Den vornehmsten von ihnen, Mula Pinḥas Kôhên, ernannte er zum Rabbiner der Gemeinde, und seine Nachkommen bekleiden dieses Amt dort bis heute. Dieses ereignete sich vor ungefähr 100 Jahren. —

---

[1] Die erwähnten Dichter, wie überhaupt alle Dichter und Versemacher, die in den letzten Jahrhunderten in Buchara lebten, stammten aus Persien und Babylonien, denn anscheinend hatten die Bucharer keine eigenen Dichter. Während übrigens bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Persien an Buchara die Gelehrten und Kultusbeamten lieferte, begannen erst in den letzten Generationen Gelehrte aus Mesopotamien und Palästina nach Buchara zu kommen.

[2] Demgegenüber erklärte der Rabbiner von Buchara im Jahre 1833 dem Missionar Wolf, der Name „Buchara" komme von Ḥabor, wohin die Verbannung der zehn Stämme erfolgte (vgl. Kön. II). Narrative of Mission in Bokhara, 1875.

Im Laufe der Zeit ging die Kenntnis des Judentums bei den bucharischen Juden immer mehr zurück, weil sie, abgesehen von dem persischen, nur schwer mit anderen Zentren in Verbindung treten und von ihnen Anregungen empfangen konnten. — Vor drei Generationen, um 1830, kam nach Buchara ein Gelehrter aus Babylonien, mit Namen R. Jôsêf. Als er sah, daß sie im Judentum vollständig unbewandert waren, siedelte er sich bei ihnen an und unterwies sie in der Lehre und der jüdischen Tradition. Sie gewannen ihn lieb und nannten ihn „Ḥaḇam" (Gelehrter), und von ihm stammt die Familie Ḥaḇam. Sein Enkel, Šimʿôn Ḥaḇam, ist es, der, wie oben erwähnt, nach Jerusalem übersiedelte und dort den Šâhîn drucken ließ.

Eine Zeit der Freiheit und des Reichtums begann für die bucharischen Juden mit der Eroberung Turkestans durch die Russen. Sie gaben den Juden vollständige Glaubens- und Handelsfreiheit. Trotzdem behielten sie noch einige Gesetze bei, wie das Tragen des Sackes, den hohen Hut und das Verbot, auf einem Pferde zu reiten, weil diese Gesetze sich fest eingewurzelt hatten und sie damit außerdem ihre Achtung dem Emir von Buchara beweisen wollen. — Im Weltkriege und danach durch die Herrschaft der Bolschewiken hatten die bucharischen Juden sehr viel zu leiden. Denn man konfiszierte ihren Besitz, und die Tataren veranstalteten Pogrome gegen sie, so daß sie sich jetzt in der größten Bedrängnis befinden. —

In ihren Gesichtszügen, ihrem Körperbau und auch in ihrer geistigen Veranlagung finden sich Züge des altaischen und tatarischen Charakters, so daß sich der Verdacht aufdrängt, daß in ihren Adern viel nichtjüdisches, ja sogar nichtsemitisches Blut fließt. —

Ihre Zahl vor dem Weltkriege betrug schätzungsweise in Buchara und den Nachbarländern:

In der Stadt Buchara 15000 Seelen, Qôqand 5000 Seelen, Samarkand 7500, Taschkend 3000, Ḥôǧand 1000, Turkestan 500, Andîgan 1000, Marǧîland 1000, Namengan 1000, Qatîgôrgan 1000, Panshamâh 300; Ḥiṣâr 100 Familien, Urgenǧ 50 Familien, Gûrǧ 50, Hêrat (Afghanistan) 200, Memanʾa 20, Balq 20, Mawr 50, von denen der größte Teil vertrieben wurde, Karki 60, Gajmkand 100, Qazîli 30, Karmînah 150, Schahar-Schâz 200, Jewîlan 50, Taḫtah-Bâzâr 100. Ferner gibt es kleinere Gemeinschaften noch an andern Orten.

Die Bucharer sind phlegmatisch, ja gleichgültig, sie besitzen zugleich Stolz und Bescheidenheit. Naiv auf der einen und verschlagen auf der andern Seite, leicht aufbrausend und leicht nachgiebig, zeichnen sie sich nicht durch ein besonderes Mitempfinden aus. — Im Hause übt der Mann eine unumschränkte Herrschaft aus, die Lage der Frau ist wie die der Magd gegenüber dem Herrn[1].

Jedes Wort, das dem Munde des Mannes entfährt, ist heilig für die Frauen, und wehe der Frau, die ihrem Manne etwas verweigert, sie gilt als treulos und er ist berechtigt, sie zu verstoßen. Denn die Scheidung ist sehr leicht, zumal die Frau keinen ausführlichen Ehekontrakt (kĕtuḇa) hat, so daß das Damoklesschwert der Verstoßung ständig über ihr schwebt. Einer der Gründe für die Lage der Frau ist, wie oben erwähnt, die Überzahl der Frauen gegenüber den Männern, denn die Furcht, sitzen zu bleiben, ist sehr groß. Die Frauen bringen viele Kinder zur Welt und verblühen deshalb schnell; wenn sie erst das 40. Jahr erreichen, sind sie vollständig gealtert, und, wenn sie bis dahin nur Mädchen geboren hat, nimmt der Mann eine zweite, junge Frau. —

Wenn der Sohn 13 Jahre alt ist, verheiratet man ihn. Der Bräutigam kauft die Braut. Bisweilen treffen die Eltern an dem Tage, wo ihre Kinder geboren werden, eine Abmachung, daß der Sohn des einen die Tochter des andern heiraten soll. Man pflegt die Verlobung durch ein

[1] Das Gesagte bezieht sich auf ihr Leben in Buchara, denn in Jerusalem haben die Bucharer die sephardischen Sitten angenommen und die ihrigen zum Vorteil geändert.

großes Fest zu feiern. Die Furcht vor dem bösen Blick ist sehr groß, und eine Frau ist eigens dazu da, ihn zu vertreiben; sie spielt auf der Handpauke, geht mit einem gefüllten Kohlenbecken, auf das sie Weihrauch gestreut hat, im Hause umher und läßt jede Frau daran riechen; damit treibt sie die Gespenster aus. Sie pflegen Eheverträge nicht schriftlich, sondern nur mündlich abzuschließen. In der Verlobungszeit werden der Bräutigam und seine Freunde jeden Mittwoch und Samstag Abend in das Haus der Braut zu einem Gastmahl eingeladen, aber der Bräutigam darf die Braut nicht vor der Hochzeit sehen. Bei der Verlobung sitzt der Bräutigam in einem besonderen Zimmer unter den Männern und die Braut in einem andern unter den Frauen, und von jeder Portion schickt der Bräutigam einen Teil der Braut und ebenso sie ihm. Auch ein Komödiant (בדחן) wirkt bei der Verlobungsfeier mit[1]. — Der Sabbat vor der Hochzeit ist der „Große Sabbat“ für die Familie der Braut. Der Sabbatausgang heißt Ḥûdâh-Bani, d. h. die Begegnung der Brautleute. Denn die ganze Zeit über hüten sich die Brautleute, einander zu begegnen, aber an diesem Abend veranstalten sie das große Hochzeitsmahl, denn das Mahl nach der Trauung mit den „Sieben Benediktionen“ wird aus Furcht vor Zauberei im geheimen abgehalten. Es soll nämlich Zauberer und vor allem Zaubererinnen geben, die es vermögen, dem Bräutigam seine Potenz zu nehmen. — Während der Trauung, wenn der Bräutigam mit einer Tangamünze die Braut sich verlobt, muß die ganze Gemeinde ihre Hände erheben, um Zauberei und „Bindung“ unmöglich zu machen. Die Bezauberung geschieht folgendermaßen: In einen roten Faden, der ebenso lang ist wie der Bräutigam groß und breit, knüpft man sieben Knoten nach der Zahl der sieben Bundesschließer (Abraham, Isaak, Jakob usw.) und spricht dazu: Wie ich diesen Faden binde, so soll der Bräutigam gebunden sein und nicht seine Braut berühren können. — Besonders Frauen beschäftigen sich mit dieser Bezauberung; wenn der Bräutigam z. B. ein Mädchen verlassen hat, so „bindet“ ihn ihre Mutter zur Rache. —

In der Nacht der „Begegnung der Brautleute“, gewöhnlich am Sabbatausgang vor der Trauung, zündet man einen großen Holzstoß an, stellt sich um ihn auf, und die Frauen musizieren und singen. Derselbe Brauch besteht auch bei den Mohammedanern. —

Drei Tage vor der Trauung kommen die Verwandten des Bräutigams und schätzen, was die Braut als ihre Mitgift ihrem Manne in die Ehe bringen soll; dieser Tag heißt „Tag der Schätzung“. Die Brüder der Braut aber setzen sich auf deren Kleider und lassen sie nicht fortschaffen, bevor sie nicht vom Bräutigam durch ein Lösegeld besänftigt sind. Wenn die Braut von ihren Brüdern nach der Trauung zum Hause des Bräutigams gebracht wird, dann treten diese abermals hin und lassen sie nicht in das Haus eintreten, bis der Bräutigam sie mit einer Summe Geldes befriedigt.

Sie lieben es, freigebig reiche Gastmähler zu veranstalten. Ein Hochzeitsmahl im Hause eines reiches Mannes in Taschkend möge als Beispiel dienen: es wurden 700 Stück Geflügel (Hühner) geschlachtet, 150 Gänse, 75 Truthähne, 50 Schafe und sieben Kühe. Es wurden 180 Europäer bewirtet, für die ein Tisch nach europäischer Art gedeckt war und 300 Bucharer, für diese nach bucharischer Art. Dem Gastgeber obliegt es, am Ende jedes Gastmahls alle seine Gäste in seidene Mäntel zu kleiden. Andererseits muß jeder Gast ein Geschenk zu der Hochzeit bringen. Vor den sieben Benediktionen stellt der Gastgeber zwei Männer in ein besonderes Zimmer, um die Geschenke in Empfang zu nehmen, und notiert, was jeder einzelne schenkt, denn er muß sich einem jeden gegenüber an dessen Freudentag revanchieren. Deshalb schätzt er die Geschenke ab, um zu wissen, wieviel er seinerseits wieder jedem einzelnen anläßlich von ihnen veranstalteter Festlichkeiten schenken muß.

[1] Bei den Mohammedanern pflegt man männliche Prostituierte, die ihre Haare lang wachsen lassen, bei der Hochzeit tanzen, musizieren und die Gäste erheitern zu lassen.

Wenn ein Kind geboren wird, bringt die Hebamme eine silberne Schale mit einem Wachslicht, das wie eine Manneshand mit fünf Fingern geformt ist. Die Hebamme geht damit im Hause umher und jeder Besucher muß einen der Finger anzünden und dafür eine Münze in die Schale legen. Die Hand selbst anzuzünden, kommt der Mutter zu. — Am Tage nach der Beschneidung besucht die Mutter die Synagoge und von dort begibt sie sich ins Haus ihres Vaters, wo sie bleibt, bis sie wieder als rein gilt. An dem Tage, wo sie das Haus ihres Vaters betritt, veranstaltet man ein Festmahl für sie und ebenso, wenn sie in das Haus ihres Mannes zurückkehrt. Denn, wie gesagt, nutzen die Bucharer jede Gelegenheit aus, um Festmähler zu veranstalten.

Die Konfirmation (Bar-Miṣwa) feiern sie mit großer Pracht, ähnlich einer Hochzeit. Der Vater schließt einige Tage zuvor sein Geschäft, viele Gäste kommen aus fremden Städten, und der Sohn hält eine Predigt, die in ihrer Umgangssprache abgefaßt ist. Darauf spricht der Vater des Sohnes das Qadîšgebet, und nun beginnt die „Einkleidung". Zuerst bekleidet man den Lehrer des Sohnes und sodann alle Gäste, und dann beginnt das Festessen. Manche reichen Leute dehnen das Fest bis auf drei Tage aus. — Die Männer essen und trinken in Eile, ohne Vergnügen und ohne Lieder. Das Mahl im Frauenhause dagegen wird durch Lied und Tanz ausgedehnt. Ihre Lieder sind persisch oder türkisch. —

Die Erziehung der Söhne erfolgt, wie überall im Orient, durch einen Lehrer, den „Ḥaḇam", mit Schlägen und Hieben, mit der „Falaka" (Riemen zum Schlagen), indem sie den Vers Psalm 78, 38 hersagen und bei jedem seiner 18 Worte einen Schlag versetzen. Folgendes ist der Gang des Unterrichts: Im ersten und zweiten Jahre, bei Kindern im Alter von fünf bis sechs Jahren, unterrichtet man, nur mündlich, „Birkôt ha-Šaḥar[1] und die Lobsprüche über die verschiedenen Speisen (Nehĕnin). Im dritten Jahre lehrt man sie, gleichfalls mündlich, kurze Gebete. Im vierten Jahre fängt man an, den Schülern die Formen der Buchstaben und der Punktation an Hand einer Bildertafel beizubringen. Im fünften Jahre beginnen sie Worte zusammenzufügen und zu lesen. Im sechsten und siebenten Jahr lernen sie die Vortragszeichen des Pentateuchs und diesen selbst auf persisch, ferner Lieder aus den Psalmen und die Benediktionen über die Prophetenabschnitte (Hafṭarôt), alles in den traditionellen Singweisen. Ebenso lehrt man sie etwas von den Sabbatvorschriften, den Talmudtraktat Sabbat, begabte Kinder auch etwas ʿEjn Jaʿaqôḇ[2] und Ḥôq lĕjisrâʾêl[3] bis die Konfirmation herankommt, denn dann tritt der Knabe ins Leben und in die Ehe.

Das Gehalt der Lehrer beträgt einen Ṭangâ bis zu einem russischen Rubel wöchentlich für jedes Kind. Am Freitag muß jeder Schüler dem Lehrer einen Brotkuchen bringen, so daß die Schüler ihn auf diese Art mit Brot versorgen. Zu Ḥanukka bringen sie ihm Wachslichte, zu Purim — Geschenke (Mišloaḥ-Manôṯ), außerdem erhält er hin und wieder „Einkleidungen".

Nach der Thoravorlesung läßt man gewöhnlich eine Pause eintreten; wer eine Frage oder einen Wunsch hat, wendet sich dann an die Vorsteher, und diese disputieren darüber. Ebenso tritt, wenn sich gerade ein Abgesandter aus Palästina bei ihnen befindet, dieser hervor und spricht die Benediktion („Mi šebbêraḫ") um Geld zu sammeln; wenn es ein gewöhnlicher Bettler ist, meistens aus Persien, so erhält er etwas aus der Gemeindekasse. —

Eine Frauenabteilung gibt es in jeder Synagoge. Man ist in der Synagoge so sittsam, daß die Frauen sie nicht durch denselben Eingang wie die Männer betreten dürfen. — Am Sabbat-

[1] Die morgens gesprochenen Benediktionen.

[2] Eine Sammlung des erzählenden Teils des Talmuds.

[3] Ein aus Bibel, Mišna, Talmud und kabbalistischer Literatur, für die Tage der Woche geordnetes Sammelwerk.

nachmittag versammeln sich alle Gemeindeangehörigen, Männer, Frauen und Kinder, in der Synagoge, und der „Ḥaḇam“ trägt ihnen vor, und zwar meistens Sagenstoffe und Erzählungen vom Messias, dem Paradies usw. Sie sind sehr versessen auf die Prophetenvorlesung (Hafṭara) und dem Ha-Mašlîm, den letzten Aufruf zur Thoravorlesung, da bei dieser Gelegenheit das Seelengebet für verstorbene Angehörige rezitiert wird. Sie bemühen sich, die Dahingeschiedenen auf jede mögliche Art zufrieden zu stellen, aus Furcht, sie möchten ihnen Böses verursachen. Deswegen feiern sie nicht nur die Sterbetage ihrer Eltern, sondern auch ihrer Vorfahren mehrere Geschlechter hinauf, und gedenken der Seelen selbst von entfernten Verwandten, so daß sie wohl 50—60 Totenfeiern im Jahre zu verrichten haben. Weil es nun zu jedem Gedenken gehört, zur Thora, zur Hafṭara oder besonders zum „Mašlim“ aufgerufen zu werden, deshalb ist der Andrang gerade zu dieser Funktion so groß, und so kommt es leicht zum Streit darum. Deswegen werden zahlreiche Synagogen gegründet, damit ein jeder die Möglichkeit habe, hierzu aufgerufen zu werden. Ferner muß ein jeder am Sterbetage seiner Verwandten selbst bei jedem Gebete den Qaddiš vor der Lade für den Aufstieg der Seelen der Verstorbenen sagen. Dagegen suchen sie nur selten die Gräber ihrer Verwandten auf. — Der Gedenktag heißt bei ihnen „Jahrzeit“, welches deutsche Wort auch bei den Sephardim und italienischen Juden im Gebrauche ist. Sie beginnen schon eine Woche vor der Jahrzeit, Qaddiš zu sagen und setzen dies noch eine Woche danach fort. Deswegen sagt fast die ganze Gemeinde immer Qaddiš. —

In den Neujahrsnächten pflegte jeder einzelne ein besonderes Licht in der Synagoge anzuzünden, und am Abend des Versöhnungstages hängt ein jeder eine Lampe auf, die für den ganzen Tag ausreichte. Es heißt nämlich, wessen Lampe bis zum Ausgang des Versöhnungstages brennt, dessen Sünden werden vergeben, und dessen Jahr wird ein glückliches sein, wenn aber, was Gott verhüten möge, die Lampe erlischt, dann ist ein schlimmes Zeichen für ihn, und seine Sorge ist groß. Als man nun sah, daß dies für viele tiefe Niedergeschlagenheit zur Folge hatte, da führte man ein, jeder einzelne solle den Geldwert der Lampe den Vorstehern übergeben, und dafür zündet man eine gemeinsame Lampe an. — Am Vorabend des Versöhnungstages pflegen sie sieben Gerichte zu verzehren. — Nach dem Abendgebet am Ausgang des Versöhnungstages segnet der Alteste der Gemeinde die ganze Gemeinde mit dem Segen Isaaks an Jakob (Genes. 27, 28—29 ff.), und dann besuchen sie einander zu Hause und wünschen sich ein gutes Jahr, denn die in dieser Nacht ausgesprochenen Segenswünsche haben nach ihrer Meinung große Kraft. —

Man erbaut eine möglichst schöne Sukka, und in die eine Ecke stellt man einen besonderen Stuhl für die Sieben Gäste, der heißt „Der Stuhl des Elijahu“. Auf diesen Stuhl legt man Bücher. Bevor der Hausherr die Sukka betritt, sagt er in jeder Nacht die „Ordnung der Gäste“ (Sêder-Ušpizin)[1] und vergleicht den Zahlenwert des Wortes „Sukka“ mit dem des Namens des jeweiligen Gastes, denn jeder der sieben Laubhüttenfesttage ist einem der erwähnten Gäste gewidmet, und alle Hausgenossen müssen diese Rechnung genau verstehen, wehe daher dem Lehrer, der sie seinen Schülern nicht beigebracht hat. — Unter dem Einfluß des „Zôhar“ hüten sie sich, in der Nacht von Hôšaʿna Rabba das Haus zu verlassen, denn wem der Tod nahe bestimmt ist, der soll in dieser Nacht den Schatten seines Hauptes bei Mondlicht nicht sehen. Der Zôhar ist ihnen ebenso heilig wie die Bibel. — An Šemini ʿAṣeret liest man das Antiochusbuch und überträgt es ins Persische. — An Simḥat-Tôra bekleidet man sämtliche Wände der Synagoge mit Vorhängen und Teppichen. Man schafft die Rollen hinaus, bedeckt sie mit sieben Vorhängen und verkauft die Ehre, sie aufdecken zu dürfen. Das Aufdecken des letzten Vorhangs wird als das Wertvollste

[1] Die sieben Ahnherren, die man als Gäste erwartet (Abraham, Isaak, Jakob, Mose, Aharon, David und Salomo).

angesehen. Die „Bräutigame“[1] veranstalten ein großes Gastmahl nach ihrer Art, das gleichfalls mit einer „Einkleidung“ endet. — Zu Purim gilt es als Pflicht, Karten zu spielen, um das „Werfen des Loses“ (Pûr) zu erfüllen. — Die Maṣṣôt backen die Hausfrauen selbst mit Hilfe ihrer Verwandten. Beim Backen binden sie sich ein Tuch vor den Mund, damit nicht etwa etwas Speichel von ihrem Munde auf den Teig kommt, auch dürfen sie keinen Laut ihrem Munde entfahren lassen, geschweige denn sprechen, und wenn eine ein Wort spricht, so ist der Teig vor ihr ḥamêṣ (gesäuert)! — Wenn das Backen glücklich zu Ende ist, veranstaltet die Hausfrau ein Festessen. Auch die Pesaḥtage verbringt man mit Kartenspiel. Wenn das Pesaḥfest zu Ende ist, versammelt sich die ganze Familie, der Hausherr nimmt ein Bündel grüne Ähren, und jeder einzelne tritt hinzu, küßt ihm die Hand und erhält einen Schlag mit den Ähren; ebenso verfährt auch die Hausfrau mit den Frauen. Danach veranstaltet man ein Mahl mit ḥamêṣ (Gesäuertem) und verbringt die ganze Nacht mit Singen und Tanzen. Denn sie sind der festen Überzeugung, daß es sehr viel Nutzen bringt, in dieser Nacht zu tanzen, und wer in dieser Nacht fröhlich ist, ist es das ganze Jahr über. — In der ersten Nacht des ʿOmer-Zählens nimmt der Hausherr eine Anzahl Salzkugeln entsprechend der Zahl der Hausgenossen und spricht: „Gott ist mein Hirte, mir wird nichts mangeln“ usw. (Psalm 23), und in jeder Nacht nehmen sie beim Zählen das Salz in die Hand.

Sie sind im Aberglauben befangen und glauben an Zauberei und Beschwörungen, besonders, wenn der Beschwörer sich darauf versteht, Frieden zwischen Eheleuten zu stiften. Sie nehmen auch nichtjüdische Beschwörer zu Hilfe, und zwar nehmen sie bei Krankheiten deshalb nur Beschwörer und Zauberer, weil es vor 50 Jahren noch keinen Arzt und keinen Apotheker in Buchara gab. Vor allem treten bei ihnen Magenkrankheiten, Durchfall und Hämorrhoiden auf, der Grund liegt darin, daß ihre Speisen schwer und fett sind. — Als Heilmittel nehmen sie zunächst verschiedene Kräuter; wenn die Krankheit sich verschlimmert, rufen sie den Beschwörer. Nach der Beschwörung bellt der Beschwörer längere Zeit vor dem Kranken und vertreibt hierdurch die bösen Geister, die die Krankheit verursacht haben. Gegen äußere Krankheiten kennen sie verschiedene Salben, die auch meistens erfolgreich sind. — Das Gebot, Kranke zu besuchen, wird in starkem Maße erfüllt, besonders durch die Frauen, die mehr auf Erfüllung der religiösen Gebote bedacht sind als die Männer und darin ausdauernder sind als diese. Denn wenn bei dem Kranken die Agonie eintritt, entfernen sich die Männer eiligst, und nur die Frauen bleiben bei ihm, bis er seine Seele aushaucht, so daß es sehr schwer ist, einen Mann zu finden, der bei dem Kranken in der Sterbestunde aushält. — Wenn ein Mann Söhne verloren hat, so gibt er, wenn ihm wieder ein Sohn geboren wird, diesem keinen Namen, sondern nennt ihn „Sohn“, und wenn der Sohn groß wird, nennt er sich nach seinem Belieben. —

Die Trauernden erhalten an den sieben Trauertagen Essen von ihren Verwandten. An jedem Nachmittag verteilen die Angehörigen des Verstorbenen weiße Tücher an alle, die kommen, um sie zu trösten, denn die Trauergewänder sind weiß. Die Frauen tragen das ganze Trauerjahr über weiße Kleider mit schwarzen Streifen und grüne Obergewänder. Auch fremde Frauen kleiden sich so, wenn sie Trauerbesuche machen. —

Man erzählt von einer Zauberin, die in Buchara lebte, die folgende Geschichte: Sie pflegte allein in einem großen Zimmer zu sitzen, in dessen einer Ecke ein Vorhang hing. Wenn jemand zu ihr kam, um sie nach der Vergangenheit oder Zukunft zu befragen, so wandte sie sich

[1] An Simḥat-Tôra wird sowohl der letzte Abschnitt des Deuteronomiums (von dem Ḥatan-Tôra, d. h. Bräutigam der Tôra, wie der erste der Genesis (von dem Ḥatan-Bĕrêšit = Bräutigam der Genesis) gesagt. Es ist eine große Ehre, hierzu aufgerufen zu werden.

flüsternd an den Vorhang, und wenn der Frager Gunst fand vor dem Zauber, der hinter dem Vorhang steckte, so antwortete er ihm mit schwacher Stimme, ähnlich der eines Hahnes. Dieser Zauber vermochte auf jede Frage zu antworten: wegen Diebstahl, wegen einer Heirat oder eines Geschäftes, ob es gut ausgehen würde oder nicht, und was er sprach, das traf ein. — Einmal kam eine Jüdin mit einer Freundin, um den Zauber wegen ihres Bruders zu befragen, ob seine Sehnsucht erfüllt werden würde, die Tochter N. N.s zu heiraten. Weil aber die Ehe schon vollzogen war und diese Frau, die etwas aufgeklärt war, nur gekommen war, den Zauber auf die Probe zu stellen, ergrimmte dieser über sie, schlug ihr hinter dem Vorhang hervor, ins Gesicht und sprach: Bist du gekommen, meiner zu spotten? Meinst du, ich wisse nicht, daß diese Ehe schon vollzogen ist? — Die Frau wurde vor Angst ohnmächtig, und die Zaubererin flehte den Zauber an, ihr zu verzeihen. Nach Weinen und Flehen ließ sich der Zauber erweichen, aber er ermahnte die Fragerin, nur ehrlich gemeinte Fragen zu stellen. Nun fragte sie nach ihrer Vergangenheit, wieviel Kinder sie hätte, und ob die erwähnte Ehe Bestand haben würde. Der Zauber beantwortete ihr alles richtig und sagte, diese Ehe würde keinen Bestand haben, und erklärte ihr die Gründe. — Dieser Zauber antwortete in jeder Sprache, in der man sich an ihn wandte; nun konnte die erwähnte Frau hebräisch sprechen und wandte sich in dieser Sprache an ihn, und er beantwortete ihre Fragen ebenfalls hebräisch. — Einmal wollten einige Männer den Vorhang hochheben, erhielten aber einen starken Schlag, von dem sie augenblicklich starben. — Es heißt, daß ein Vogel sich hinter dem Vorhang befindet, der wie eine große Taube aussieht. Nach andern wieder soll die Zaubererin das alles mit ihren Gaukeleien tun . . .

Wie alle orientalischen Frauen lieben auch die bucharischen Schmuckstücke: Möndchen, Finger- und Ohrringe, Gold- und Bernsteinketten. Die Ohrgehänge sind sehr lang und reichen bis auf die Wangen; sie sind mit Edelsteinen besetzt, die Azmurd heißen, denn dieser Stein ist dort häufig; sodann tragen sie goldene Ringe, die mit Steinen besetzt sind, meistens blauen Saphiren, roten Rubinen; und meistens sind alle zehn Finger mit Ringen bedeckt, mit Saphiren, die als Apotropäon (Sĕgula) gelten. Eine Art Schmuck legen sie über die Stirn von einem Ohr zum andern, in Gestalt eines Halbmondes, fünf oder sechs Finger breit und mit Edelsteinen besetzt. Diesen Schmuck trifft man bei allen Frauen und ohne ihn tritt keine in die Ehe ein. Die Frauen bedecken ihr Haar sorgfältig. Bei den Zusammenkünften der Frauen darf kein Mann ihren Tänzen zusehen, und nur der Bräutigam hat nach der Trauung das Recht, die Frauengemächer zu betreten und sich die Tänze seiner Braut anzusehen. Sie sollen sehr schön tanzen. —

Die Jungfrauen tragen einen gestickten Hut, der auf dem Kopfe zusammengefaltet und die Falte geschlossen ist (symbolisch für einen verschlossenen Garten)[1], die nach der Hochzeit geöffnet wird. Die Haare tragen sie in langen Locken, 40—50 Schläfenlocken, von eigenem Haar oder eine Perücke. An die Locken knüpfen sie kleine goldene oder silberne Glöckchen.

Die Männer tragen die bekannten orientalischen Gewänder aus farbiger Seide. Alle ihre Gewänder sind Fabrikware, man berücksichtigt die Körpermaße nicht, sondern je breiter und größer ein Gewand ist, um so besser. —

Sie beschäftigen sich jetzt nur mit Handel, und es gibt bei ihnen keine Handwerker und Handarbeiter. Ihr Handel hatte vor dem Kriege einen großen Aufschwung genommen, und ihr Reichtum war sprichwörtlich geworden, besonders durch den Handel mit Seide, Baumwolle, Getreide, durch Fabrikbetriebe u. a., so daß der ganze Handel in den Händen der Juden war.

[1] Nach Hohelied IV, 2.

Manche Juden besaßen viele Fabriken für die Verarbeitung von Baumwolle und beschäftigten Tausende von Arbeitern, denn Baumwolle wächst viel in Buchara. Aus den Körnern der Baumwolle bereitet man Öl, Seife und Ziegel. —

Das Wetter schlägt in Buchara von einem Extrem zum andern um. Im Monate Nisan ist es mäßig und angenehm. Im Siwan und Tammuz steigt die Hitze bis auf 40°. Im Tišrî beginnt manchmal schon der Winter und der Schnee. Oft ist im Ḥešwan und Šĕbaṭ der Himmel mit schweren Wolken bedeckt, dann steigt die Kälte, und der Schneefall nimmt zu. Der Regen beginnt im Nisan und dauert den ganzen Sommer über. Starken Wind gibt es fast immer um Neumond. Bisweilen hält sich der Wind 24 Stunden und wird sogar zum Sturm. Auch drei Tage, ja eine Woche kann er währen, und dann bringt er Verwüstung, entwurzelt Bäume und vernichtet Häuser. Alles schließt sich dann im Hause ein, denn es ist fast gefährlich auszugehen.

Nachts, Sommer oder Winter, ist der Himmel dicht bewölkt, und dichter Nebel steigt auf, so daß es unmöglich ist, einen Menschen auf vier Ellen zu erkennen. Der Nebel hält sich etwa sechs Stunden. — Wasser findet sich ganz nahe der Erdoberfläche, nur 1—2 Ellen tief, und deswegen kann man keine tiefen Senkgruben anlegen; so ist die Luft, besonders in den alten Häusern, nicht gut. Sie leiden sehr darunter, denn es verursacht den Schleimfluß = Ryton.

Wie oben ausgeführt, sind die Bucharer streng orthodox und glauben an die 13 Glaubensartikel, vor allem an das Kommen des Erlösers, den Bau des Tempels, die Auferstehung der Toten, die Vergeltung und an das Fortleben der Seele nach dem Tode, und wer hiervon etwas leugnet, gilt als Ketzer, den man haßt und verfolgt. An jedem Neumond trägt der „Ḥaḇam" der Gemeinde die 13 Glaubensartikel laut vor.

Jerusalem ist ihnen überaus heilig, sie verehren die rabbinischen Abgesandten aus der heiligen Stadt, und die palästinensischen Gelehrten nutzen diese Gefühle aus . . . Sie spenden reiche Gaben, zumal wenn dadurch ihres Namens gedacht wird.

Vor etwa 50 Jahren kamen die ersten bucharischen Familien nach Jerusalem (Dawid Ḥefeṣ, Aḇraham Ašer, Baruḫ Gahan, Aḇraham Amînuf-Talmudi, der Kabbalist Jôḫanan ha-Kôhên, der Gründer der Kabbalisten-Synagoge, ferner Šĕlômô Mesajjef und Aharôn Kandînôf. Sie begründeten 1892 das bucharische Viertel und nannten es „Rĕḥôḇôt", erbauten große, geräumige Häuser, denn sie lieben die Weiträumigkeit. Jede reiche Familie pflegte ein großes Haus in Jerusalem zu erbauen, und an jedem der Wallfahrtsfeste zog ein Angehöriger der Familie nach Jerusalem, wo er das Fest über blieb, um dann nach Buchara heimzukehren, und manch Angehöriger der Familien siedelte sich auch in Jerusalem an. Die Bucharer, die sich in der heiligen Stadt niederließen, lebten von dem Gelde, das sie mit sich brachten, oder von dem, was ihre reichen Angehörigen ihnen schickten, und nur wenige trieben Handel. Im Jahre 1914 belief sich ihre Zahl in Jerusalem auf 1500 Seelen. Während des Krieges schmolzen sie sehr stark zusammen. Der Weg nach Buchara war gesperrt, das Geld, das sie mitgebracht, hatten sie aufgebraucht. Die türkische Regierung richtete ihr Augenmerk auf sie, raubte ihnen alles, was sie noch hatten, und beschlagnahmte ihre Häuser als Kasernen und Pferdeställe. Während des Krieges waren sie gezwungen, ihren Schmuck, ihre Teppiche und teuren Möbel zu verkaufen, um das Leben zu fristen, und trotzdem starben wohl 800 von ihnen an Hunger und Seuchen, die in Jerusalem in dieser Unglückszeit ausbrachen.

In ihrem Viertel haben sie viele Synagogen und Talmud-Thoraschulen gegründet, viele Bücher gedruckt, besonders aus der kabbalistischen Literatur und der der persischen Juden.

AUS DEM LEBEN DER DAGHESTANISCHEN JUDEN.

Im südöstlichen Teile des Kaukasus, am Westufer des Kaspischen Meeres, wohnen Juden. Das Land heißt Daghestan (türkisch „Ṭag“ = Berg; das türkische „ṭ“ wird weich wie ein „d“ ausgesprochen), also „Bergland“, und deshalb heißen die Juden „Gebirgler“. Ein Teil des Landes heißt Ṭabarsan mit der Hauptstadt Derbend; dieser Name ist persisch: „Der“ = Tor, „Bend“ = Band, d. h. das verschlossene Tor, denn nach der Überlieferung hat Alexander der Große hier eine eiserne Mauer errichtet, um Gog und Magog (vgl. Ezechiel) den Weg zu sperren, damit sie nicht Nordsyrien und Persien überfallen könnten. Die Araber nennen Derbend Bab-al-abuâb = Tor der Tore[1]. Nach der jüdischen Überlieferung ist Derbend das im jerusalemischen Talmud, Mĕgilla, Kap. 4 erwähnte Ṭarbant: „R. Šimʿôn der Schreiber aus Ṭarbant“, von dem man verlangte, er solle Stücke aus dem Pentateuch herausschneiden, damit die Kinder daraus lernten. Er verweigerte das, worauf man ihn seines Amtes als Kinderlehrer enthob[2]. — Das Land Daghestan zerfällt in zwei Provinzen, die nördliche heißt Ṭabarsan und die südliche Sahirwan oder Schumaki; dieser Name soll in talmudischer Zeit mit Umstellung der Konsonanten Muschaki gelautet haben, und über diese Stadt sagte Šĕmuʾêl (Qiddušîn 71b), daß sie in bezug auf Abstammung Nahwand gleichstehe, d. h. daß sie zu Medien gerechnet werde, das „krank“ sei in der Reinheit seiner Rassenabstammung, aber höher stehe als Elam (Südpersien), das als „sterbend“ gilt, das wird erklärt: „Welchen Unterschied gibt es zwischen Kranken und Sterbenden? — Die meisten Kranken bleiben am Leben, die meisten Sterbenden verfallen dem Tode.“ — Hieraus geht hervor, daß die Juden Mediens und der Nachbarländer, denn das sind Muschaki-Schumaki, dem Judentum die Treue hielten, obgleich sie Mischehen eingingen. —

Alle Juden Daghestans behaupten, eine Tradition zu haben, wonach sie aus Medien oder Persien stammen. Und tatsächlich hat Medien in alter Zeit auch Daghestan mit umfaßt, und Schumaki war die Hauptstadt von Medien. Ferner haben sie eine Tradition, nach der sie von den zehn Stämmen abstammen, die der König von Assyrien in den Städten Mediens ansiedelte. Es ist möglich, daß diese beiden Überlieferungen auf Wahrheit beruhen. Denn die aus Israel und Samaria Deportierten ließen sich in den Städten Mediens nieder, und nur sehr wenige von ihnen folgten dem Rufe Jirmĕjas[3] und ʿEzras, nach Palästina zurückzukehren; sie blieben vielmehr die ganze Zeit des zweiten Tempels über an ihren Wohnsitzen und standen in enger Verbindung mit Jerusalem. Denn wir wissen, daß Rabban Gamlîʾêl schrieb „an unsere Brüder in

---

[1] Jôsêf Schwarz in Tĕbuʾôt haʾareṣ, Jerusalem 1845, S. 145, ferner Jaʿaqôb Bahariz im Reisebuch des Jôsêf Tscherni, S. 281, Petersburg 1882.

[2] Ebendort.

[3] R. J. Bahariz in dem erwähnten Reisebericht S. 280 erzählt: „Und wir besitzen noch eine Überlieferung, wonach unsere Väter nicht mit Jirmĕja, wie ihre Brüder nach dem heiligen Lande zurückkehrten, daß ‚Jirmĕja sie zurückbrachte, und Jôšijja, der Sohn Ammôns, über sie regierte‘ (Mĕgilla 14b), und ebenso kehrten sie auch nicht mit den babylonischen Verbannten zurück. Über die Rückführung der zehn Stämme überhaupt s. Mĕgilla dort. — In Sanhedrîn 110b sagt R. ʿAqiba, daß die zehn Stämme nicht zurückkehren werden; hierzu bemerkt Raši: ‚Aber heißt es denn nicht, daß Jirmĕjâ sie zurückbrachte? Er brachte sie nicht alle zurück, sondern nur einen Teil von ihnen.‘ Aber R. Eliʿezer sagt: ‚Auch den zehn Stämmen, denen es dunkel geworden ist, wird es dereinst wieder hell werden. Und R. Simʿon ben Jĕhuda aus Kĕfar ʿAkkô sagte im Namen R. Šimʿôns: Wenn ihre Handlungen so sind wie an jenem Tage, so kehren sie nicht zurück, wenn aber nicht so kehren sie zurück‘.“ — Und aus den Worten Jirmĕjas kann man erkennen, daß er sich wirklich bemühte, die Verbannten Israels nach Palästina zurückzubringen, denn außer in Kapitel XXXI spricht er auch in Kapitel II und XIII ständig vom Norden, wie: „Gehe hin und rufe diese Worte nach dem Norden hin und sprich: Kehre zurück, du Abtrünnige, Israel“; „in jenen Tagen wird das Haus Juda mit dem Hause Israel zusammengehen, und sie werden miteinander aus dem Nordlande kommen“; „hebet eure Augen auf und seht, wie sie kommen vom Norden her!“ und ähnliche Stellen.

der babylonischen Verbannung, unsere Brüder in der medischen Verbannung und unsere Brüder in der griechischen Verbannung" (Sanhedrîn 111b). Als die persischen Könige die Juden zu bedrücken begannen, wanderten viele von ihnen nach Daghestan aus, das damals nicht mehr zu Persien gehörte. Das Persisch der Einwanderer vermischte sich mit dem Tatarischen, und dazu traten, infolge des Sieges des Islams, noch arabische Elemente. So entstand in ihrem Munde ein besonderer Dialekt, den sie „Ṭaṭ" nannten, und der von der Landessprache verschieden ist (diese ist im Norden kumikisch und im Süden tatarisch). Sie schreiben ihn mit hebräischen Buchstaben. —

In den Jahren 1867—1870 durchforschte der Reisende Jôsêf Tscherni Daghestan und beschrieb eingehend Leben und Bräuche der dortigen Juden, nur für ihre Geschichte fand er kein reiches Material, denn sie besitzen keine antiken Überreste, Handschriften oder sonstige Erinnerungen. Sind sie ja seit Hunderten von Jahren buchstäblich Sklaven der despotischen tatarischen Herrscher gewesen. Freilich bezeugt[1] R. Jaʿaqôḇ Bahariz, der Rabbiner von Derbend[2], daß in dem Dorfe Saba bei Derbend, wo eine alte jüdische Ansiedlung bestand, früher ein Mittelpunkt der Lehre gewesen ist. Ehemals gab es drei Zentren: 1. Qulqat, $1^1/_2$ Meilen westlich von Quba, wo die Juden gegen 1000 Jahre wohnten, bis der persische König Naḏîr Šaḥ 1631 es vollständig vernichtete; die Überlebenden flohen nach Quba. 2. Aba Saba, sieben Meilen südwestlich von Derbend, das 1797 durch Surḥâb Qûmoq zerstört wurde. 3. Qatda, zu dem drei Städte gehören, nämlich Ḥaḇraï, das ein Mittelpunkt des Thorastudiums war und deshalb auch von dem Worte Ḥaḇêrîm (Gelehrte) seinen Namen erhalten hat; Ḥaqlaï (= landwirtschaftlich), wo man Ackerbau trieb, und Dêjah Saḇrî; sie wurden alle drei um 1740 zerstört. — Der genannte Rabbiner bezeugt: „In Wahrheit sah ich selbst den Rest der Handschriften ihrer Gelehrten, die kürzlich verbrannten . . . Schade um die, die vernichtet wurden! Denn als ich noch ein Knabe war, sahen meine Augen herrliche Pergamente, von geschickten Schreibern geschrieben, davon manche über die Kabbala (des R. Šimʿôn ben Jôḥai), andere über das Geheimnis der Interkalation (ʿIbbur), wieder andere über die Rechtssatzungen, und in meinem Besitz ist der „Mizraḥi" über den Pentateuch, dessen Bogen sind voll von Bemerkungen und Erklärungen, das Werk ihrer Gelehrten R. Geršôn ben Jadagar und R. Mordĕḥai." —

Ihre Gebräuche sind denen der persischen und bucharischen Juden sehr ähnlich, z. B. bei Werbung, Verlobung und Hochzeit; ebenso die Feste, der Volksglauben und das häusliche Leben. Anscheinend standen sie immer in Verbindung mit Buchara, denn es gibt dort Juden, die nach der Stadt Quba heißen. Noch heute kommen persische Juden nach Daghestan. — Sie sind den Persern sehr ähnlich.

---

[1] Im erwähnten Reisebericht.

[2] Er wurde in Derbend um 1840 geboren als Sohn R. Jiṣḥaqs, des dortigen Dajjans (Richters) und von diesem unterrichtet. Im Alter von 24 Jahren beherrschte er den Talmud und die gesamte rabbinische Literatur, so daß sein Vater ihn zu seinem Stellvertreter einsetzte. R. J. Tscherni, der 1867 in seinem Hause weilte, bezeugt sein riesiges Wissen. In der Jugend schrieb er in der hebr. Zeitschrift „Ha-Maggid". Er suchte auch die Vorzeit zu erforschen sowie die Geschichte der Gebete und Pijjutim (religiöse Poesie) und verfaßte einen kritischen Kommentar zum Maḥzôr. 40 Jahre bekleidete er den Posten eines Oberrabbiners für Daghestan, von der russischen Regierung anerkannt. Er war ein begeisterter Ḥôbêḇ Ṣijjôn (Zionist) und auf seine Initiative gründeten die Mitglieder seiner Gemeinde auf seinen Namen die Kolonie Beêr-Jaʿaqôḇ. Im Jahre 1907 ging er nach Jerusalem, wo er zwei Teile seines Maḥzôrs unter dem Titel „Oholej Jaʿaqôḇ" herausgab, während andere Teile noch Manuskript blieben. Sein Kommentar zeugt von wissenschaftlichem Geist, Kenntnis, Geschmack und Gefühl für die Geschichte des Pijjut. Er stand in Briefwechsel mit S. D. Luzatto, Harkavy und Berliner. In seinem Kommentar behandelt er den Ursprung jedes Pijjut, seinen Verfasser und den natürlichen Sinn der Gebete und reinigte so die Luft von der Menge der wertlosen Erklärungen der kabbalistischen Epoche, die sich gerade zum sephardischen Maḥzôr gehäuft hatten; man denke nur an den unter kabbalistischem Einfluß abgefaßten, als „Batîm" bekannten, in Livorno oft gedruckten Kommentar zum Maḥzôr und den Maḥzôr der Kabbalisten selbst. — R. Jaʿaqob starb 1918 in Folge der vielen Entbehrungen der Kriegszeit.

Nach Angabe eines daghestanischen Juden[1] beläuft sich ihre Zahl auf etwa 20000 Seelen. Sie treiben Ackerbau, Handel u. ä. Selbstverständlich haben sie auch vieles von den Sitten der wilden Tataren angenommen. Der Talmud war bis zum Beginn des vorigen Jahrhunderts bei ihnen in Vergessenheit geraten oder ihnen überhaupt nicht bekannt geworden. Der Vater des erwähnten R. Jaʿaqôḇ, R. Jiṣḥaq, ging nach Litauen, um dort den Talmud zu studieren, und andere folgten seinem Beispiel, Aschkenasim aus Rußland ließen sich dort nieder, und so erwachte allmählich das Judentum bei ihnen. Trotzdem ist die Unwissenheit bei ihnen groß. Die wenigsten können auch nur lesen, und wer im Pentateuch lesen und einigermaßen die Bedeutung der Worte verstehen kann, heißt „Ḥaḫam" (Gelehrter)[2]. In den letzten Jahren gründeten sie hebräische Schulen in nationalem Geiste. — In Jerusalem belief sich ihre Zahl vor dem Kriege auf 130 Seelen; sie hatten sich ein eigenes Viertel mit einer Synagoge erbaut. Am charakteristischsten für sie ist ihr Jähzorn. Sie sind aufbrausend, und wenn der Zorn in ihnen entbrannt, kommt es leicht zu Blutvergießen. — Ihr Typus ähnelt etwas dem ostkaukasischen. Ihr Gebetsritus ist der sephardische, und sie wissen nicht, ob sie jemals einen andern gehabt haben. Die Lade in der Synagoge steht nach Westen (gegen Jerusalem)[3].

DIE NAMEN.

Die Namen der persisch-bucharisch-daghestanischen Gruppe verdienen besondere Beachtung. An hebräischen Namen sind sie reicher als es irgendeine andere Gruppe oder eines der großen Zentren ist. Bei ihnen haben sich manche alten Namen erhalten, die in der Bibel nur einmal erwähnt werden, ferner Namen aus der Zeit des zweiten Tempels, des Talmuds und der Geonim. Die Namen sind ja der Prüfstein für die Erkenntnis der Geschichte eines jeden Volkes und seinen kulturellen Zustand, und schon unsere Weisen taten den Ausspruch, daß Israel deswegen aus Ägypten erlöst wurde, weil sie nicht ihre Namen und ihre Sprache änderten (Midraš Šôḥêr Tôḇ, Lied 114). Denn der Eintausch der hebräischen Namen gegen fremde und das Vergessen der hebräischen Sprache sind Zeichen der Assimilation. Wenn wir den hebräischen Namenschatz der Sephardim und Aschkenasim betrachten, müssen wir über seine Armut staunen.

Gebräuchlich sind bei ihnen Ḥawa, Ḥanôḫ, die Namen der Stammväter und -mütter, Šifra, Jôḫeḇed, Osnat, Jĕhudit, die Stammnamen, Pęręṣ, Môšę, Zęraḥ, Ṣippôra, ʿAmram, Aharôn und Mirjam, Geršôn, Bĕṣalʾêl, Eliʿęzęr, Aḇiʿęzęr, Jĕhôšuʿa, Tirṣâ, Palṭiʾêl, Nĕtanʾêl, Elʿazar, Pinḥas, Šâʾûl, Nǫʿǫmi, Elimeleḫ, Tamar, Rût, Ḥanna, Pĕnina, Dawid, Jônatan, Šĕlômô, Ṣadôq, Jĕhôjadaʿ, ʿImmanuʾêl, Bat-Šeḇʿa, Elḥanan, Urijja, Zęʾêḇ, Jôšijja; die Namen der großen Propheten: Šĕmûʾêl, Elijahu, Ĕlišaʿ, Jôʾêl, Natan, Jĕšaʿja, Eljaqim, Jĕdida, Jirmĕja, Barûḫ, Gĕdalja,

[1] Zaḫarja Anisimow, Die Bergjuden. Haschiloach XVIII (hebräisch).

[2] Allerdings gab es im 15. Jahrhundert aus Süddaghestan, R. Môše Širwâni, der ein Lexikon verfaßte, von dem ein Teil erhalten ist (erklärt von Bacher). Sein voller Name lautet Môše ben Aharôn ben Šeʾêrît aus Širwân. Sein Lexikon nannte er „Igrôn", es behandelt die Bibel einschließlich der aramäischen Teile in Daniel und ʿEzra. Er vollendete es 1459. — Danach scheint es, daß zu dieser Zeit ihr geistiges Niveau höher war.

[3] Im Westkaukasus wohnen Juden in Georgien, und werden „Gurǧier" genannt. Von ihnen gibt es eine Gemeinde in Jerusalem in besonderen Vierteln, aber sie gehören nicht zu den daghestanischen Juden. Ihre Sprache ist georgisch, ihre Sitten und ihr Charakter anders, ihre Aussprache des Hebräischen etwa griechisch-sephardisch; anscheinend stammen sie von griechischen Juden, der oben genannten „griechischen Verbannung" ab, die sich in den von den Griechen am Schwarzen Meer gegründeten Kolonien angesiedelt hatten. Ebenso berichtet J. Tscherni, der auch sie besuchte, daß sie zu den Daghestanern keine Beziehungen haben, vielmehr sich von ihnen in allem unterscheiden.

Jĕḥezqʾêl, Zĕḇarja, Naḥum, ʿÔḇadja, Jôna, Daniêl. Von den Namen der Richter: Šimšôn, Dĕḇôra. Aus der Zeit des zweiten Tempels und dem Ende des ersten: ʿOzêr, ʿUriʾêl, Jĕḥiʾêl, ʿEzra, Nĕḥemja, Mordĕḇai, Estêr, Ṣemaḥ, Jôḥanan, Jĕqûtiʾêl, Tuḇijja, Mĕšullam, Matatjahu, Šĕmarja, Šôšanna, Jĕraḥmiʾêl, Ḥananja. Engelnamen: Miḥaʾêl, Rĕfaʾêl, Gaḇriʾêl, Uriʾêl, Raziʾêl. — Aus der späteren Zeit: Von den Tannaʾim Hillel, Šĕmaʿja, ʿAqiḇa, Gamliʾêl, Meʾir, Šalôm, Šabṯai, Naḥman, Tanḥum, Abba; aus der nachtalmudischen Zeit: Aḇigdôr, Ḥajjim, Jôm-Ṭôḇ, Ben-Ṣijjon, Arjẹ, Katriʾêl, Jaqar, Jĕrûḥam, Mĕnaḥêm, Nissim, Nisan, Hai, Saʿadja, Ṣĕḇi, Šêm-Ṭôḇ, Dôḇ, Simḥa, Šaḥna, Pẹsaḥ, Malka[1].

Von fremden Namen aus griechischer und römischer Zeit: Alexander, Ṭôdros (Theodor), Feibuš (Phoebus), Billa (Bella), Jentel (gentilis), Iṯel, Sprinṣâ (esperanca). —

Diese Namen stammen in der Hauptsache aus der biblischen Zeit. Während der Zeit des zweiten Tempels kamen nur wenige hinzu, ebenso in der talmudischen Epoche und im Mittelalter. Neue Namen werden nicht geschaffen, vielmehr lebt man hierin von der Vergangenheit, und neue Geschehnisse vermochten nicht neue Namen zu schaffen, am wenigsten hebräische. —

Bei den persischen Juden finden wir auch die Namen: Ijjôḇ, Aḇšalôm; Ḥanina, der sehr verbreitet ist, Hanukka, Jaʾir, Jišai, Jôʾaḇ, Jismaʿêl; Mašiaḥ; Nĕḥôraʾi, Naḥămu; Siman-Tôḇ; Ṣijjôn, der sich auch bei den Sephardim findet; Rabbi, Raḥămim (sehr verbreitet), Rĕfuʾa, Raḥăman; Sar-Šalôm; der Name Bĕḵôra, den es auch bei den Sephardim gibt; Zilpa; Mazzal (auch bei den Sephardim). Familiennamen sind: Gabbai, Nasi (wie auch bei den Sephardim), Šammaš, Mĕlammêd. —

Bei den Bucharern außer den bei den Persern genannten auch die folgenden: Aḇrêḥ, Elḥanan, Aḇnêr, Asaf, Qhŏliʾaḇ, Eḇjaṯar; Bôʿaz, Baḇa, Bĕnaja, Baḇli, Bĕraḵja (auch bei den Sephardim); Gĕʾula; Daṯan; Zĕrubaḇẹl, Zarḥi, Zĕraḥja (auch bei den Sephardim und bisweilen bei den Aschkenasim); Ḥijja; Ḥaggai, Ḥasid, Ḥasdai; Jĕdid, Jôḥai, Jafeṯ, Jiftaḥ, Jôṯam, Kalêḇ, Kilʾaḇ; Mîšaʾêl, Mẹrẹd, Mẹlẹḵ, Matja, Mattana; Nuriʾêl, Nûrijjâ, Naḥmani; Pĕraḥja, Pĕtaḥja (zuweilen auch bei den Aschkenasim); Ṣadôq, Ṣĕfanja; Qaṭan; Sason, Šĕlumiʾêl; Aḇigajil, Ahaḇa, Qhọla, Immašalôm; Hôšaʿna, Ḥẹfṣi ba; Jaʿêl, Jafẹ; Naḥăla; Šunammiṯ; Tamma, Bĕrurja, Jalta, Lĕḇiʾa; Zahăra; Zĕliḥa, Sĕgula, Sẹraḥ (bisweilen bei den Babyloniern); Pĕri, Pĕrêḥa; Ṣĕḇijja, Ṣẹdẹf, Ṣahăla; Qĕṣia, Ruḥama.

Aber den reichsten hebräischen Namenschatz besitzen die Juden in Daghestan. Denn außer sämtlichen oben genannten Namen finden sich bei ihnen noch die folgenden: Abbai, Aḇram, Aḇšalêm, Aḇîja, Aḇṭaljôn, Adam, Adônijja, Ôhel, Aḇišai, Adôni, Aḥîṭuḇ, Aḥîmaʿaṣ, Bildad, Eljasaf, Êla, Elqana, Elhadad; Bisăra, Bôrêr, Bĕniʾêl, Bôdêd, Barzîlai; Gilʿad, Gabbajjahu; Hamiêl, Huna; Ḥilqijja, Ḥizqijja, Ḥanun, Ḥasdiêl, Ḥušim; Ṭêḇêṯ; Jaḥja (häufig bei den Jemeniten und den unter arabischem Einfluß stehenden Juden), Jaqdan, Jôsi, Jannai, Jêhu, Jọqṭan, Jašuḇ; Mahir, Maḥlôn, Muqdašej, Manôaḥ, Maʿasêja, Mattanjahu; Nĕarja, Nĕḥunja; Saḇaʿ, Sadiêl; ʿAzarja (der sich auch bei den Sephardim findet), ʿAḇdiêl, ʿAsaʾêl, ʿÊli, ʿAmmiʾêl, ʿAqaḇja, ʿAqašja, ʿQṯniʾêl; Pĕduʾêl, Pĕnuêl, Pẹšẹr; Ṣidqiʾêl, Ṣahalôn, Ṣidqijja; Qallai, Qôlaj, Qĕmuʾêl, Qadoš; Raḇa, Rêḥana, Ram, Raʿaḇi (?), Raši (nach dem großen Kommentator, wie sie überhaupt gern die Namen der Großen Israels verwenden); Šĕaltiʾêl, Šĕḵanja, Šĕḇanja, Šĕêriṯ, Šĕḇaṯ, Šaliaḥ, Šamʿai, Šalmaj, Tanḥuma. —

Aḇišag, Elišeḇaʿ, Aḥinoʿam, Amtalai, Ẹfraṯ; Bĕtuʾêl; Dinar; Họgla, Ḥasida; Ṭôḇa, Jĕmima, Jiska, Jĕrûša, Jẹṯẹr; Maḥălaṯ, Môraṯi, Mêraḇ, Maʿaḵa, Mašal; Nĕḇojôṯ, Nôʿa; Sĕliḥa; ʿAḵsa; Purim; Ṣĕlọfḥad, Ṣọfnaṯ, Ṣaʿadaṯ, Ṣĕruja, Ṣọrfatiṯ, Qimḥiṯ, Qeren-Happuḵ, Sarai.

[1] Die Perser führen mit Vorliebe die Namen Mordĕḵai, Ẹstêr, ʿẸzrâʾ, Raḥămim, Ḥanina, während sie bei den Jemeniten nur selten sind.

An fremden Namen haben die Perser: Agâ᾿ (Herr), Aga᾿ Ġân (geliebter Herr), Arzôni (der zur Regenzeit Geborene), Barfi (Schnee), Bâši (Hajjim), Bâgôm (?), Bemûn (Rest), Bânu (?), Bar-Kudâr (?), Ğâni (Geist), Nêrûni (der zur Zeit der Teuerung Geborene), Zâqi (Heilsalz gegen den bösen Blick), Ḥusni (Schönheit), Ṭûki (Pfau), Chûdadad (= Nĕtan᾿êl), Muḫtâr, Mahṭâḇ (Mond), Môndi (Leben), Mĕšalla (Gottes Willen), Sĕtara (Stern), ʿAbdalla (= ʿÔḇadja), ʿÂzîz (teuer), Fâtûlĕlâh, Râḥîm, Râfiʿa (erhaben), Ša᾿ari (?). — Frauennamen: Bîwîmâ᾿ (unsere Großmutter), Bîwiġân (liebes Großmütterchen), Ġânu (Geliebte), Ġânġân (Geliebte), Ġôli (Rose), Gewâher (Edelsteine), Ġôhar (?), Dôlet (Reichtum), Ṭâ᾿ûs (schöner Vogel), Ḫôršîd (Sonne), Ḫâtûn (Herrin), Minzal (schickzal), Môndâni (Hajja), Môrwâri (Koralle, = Pĕnîna), Môrasâ (Name eines Edelsteines), Nânâġân (liebe Mama), Nîmâṭâg (Name eines Edelsteines), Nôṣeret (Sieg), Qâmar (Mond), Šambîwi (Königin). —

Familiennamen sind: Agai (Herr), Baḫġi (Geschenk), Kâṭi (?), Mûnes (?), Wari (Licht), Nûri᾿êl, Naḫšîr Kân (Jäger), Nûqereh Sâz (Silberschmied), ʿÎwâz (?), Salîm, Qôlfi (Riegel), Šangu (?). — An fremden Namen haben die Bucharer: ᾿Âmîn, ᾿Aġildi, ᾿Âslâm, Babâġân, Babâkân (Geliebter), Balchi, Bâqâ, Ġôrâh, Dânî᾿âr, Dâdâš, Daḇrâ, Damât (Bräutigam), Ḥaġi, Ḥajât, Jâdagâr (Bademeister), Jaznâ᾿ (Schwager), Maḫsôm, Mula, Mani (nach der Familie eines großen babylonischen Gelehrten), Maman (nach dem erwähnten marokkanischen Gelehrten), Sôlîman, ʿEini, Feizi, Pûlâd, Pîsar (Sohn), Qâri, Riḥân, Rothschild, Šekkar. — Frauennamen; ᾿Ôna, Bîḇi (Großmutter), Bana, Banu, Gôlbâhâr, Duḫtar (Tochter), Kûhâr (Schwester), Magît, Nasbu (eine duftende Lilie), Narong̃ (Zwiebelblüte), Qûz, Qalmar (langer Stengel), Širîn (schön und süß), Tâflâh (Blume).

Familiennamen: Aškĕnazi, Ašer, Gabbai, Dagim, Zakkai, Ziḇri, Ḥaḇam, Kôhên, Lêwi, Męlęḫ, Mirjam, Ṣaddiq, Ṣôfi, Tamma. — Chudidat, Qamar, Šêšaḇ, Qaṣṣaḇ, Bustani.

DIE AUSSPRACHE DES HEBRÄISCHEN.

Die hebräische Aussprache der persischen und bucharischen Juden steht in der Mitte zwischen der jemenitischen und der aschkenasischen. Dieses Verwandtschaftsverhältnis bemerkte schon Binjamin der „Zweite“, denn er sagt[1], „die hebräische Aussprache der dortigen Juden ähnele der der aschkenasischen Juden“. Wie wir aber gesehen haben, wohnen die Juden seit alter Zeit in Persien und haben das Land niemals verlassen, wurden auch nicht von anderen Völkern oder Juden anderer Länder beeinflußt. Sie standen vielmehr stets unter dem Einfluß der persischen Sprache. Was nun die Ähnlichkeit ihrer Aussprache mit der jemenitischen betrifft, so sei erwähnt, daß die persischen Juden in Verkehr mit den arabischen und jemenitischen standen, und es bestand eine starke Auswanderung aus Persien nach Arabien. Auch R. Binjamin von Tudela berichtet, daß „viele von Aden nach Persien kommen und umgekehrt“. Die jemenitische und persische Aussprache stimmen in der Aussprache des Qamaṣ Gadôl als ǫ wie bei den Aschkenasim und der Betonung der vorletzten Silbe überein. — Die Gutturale ח, ע und die emphatischen Laute ק, ט sprechen sie gleich der aschkenasischen Aussprache, obwohl die Perser diese Konsonanten nach arabischer Art aussprechen; aber die Türken können sie nicht aussprechen und auch den Persern fällt dies schwer, deshalb erweichen sie das ח zu ה. Obgleich Persien ein Nachbarland Babyloniens ist und immer mit ihm in Verkehr gestanden hat, wurde die Aussprache der persischen Juden doch nicht von der der babylonischen beeinflußt. Denn auch die Babylonier verschönerten ihre hebräische Aussprache unter dem Einfluß des Arabischen,

[1] Masʿej Jisrâ᾿êl 29.

weil unter der Herrschaft des Aramäischen, dessen Aussprache bekanntlich sehr korrumpiert ist, dies auch auf die hebräische Aussprache in Babylonien einwirkte[1]. — So kommt das Dagêš bei den Persern nicht mehr zum Ausdruck, weil es im Persischen keines gibt.

Alle in der Melodiensammlung transkribierten Texte habe ich ebenso wie bei der jemenitischen Aussprache mit dem Grammophon aufgenommen[2].

DIE KONSONANTEN.

Figur	Transkription	Aussprache
א	ʾ	wie üblich.
בּ	b	״ ״
ב	w	deutsches „w“ mit Anpressen der oberen Schneidezähne an die Unterlippe.
ג, גּ	g	hartes deutsches „g“ wie bei den Aschkenasim, gleichgültig, ob mit oder ohne Dagêš.
ד, דּ	d	״ ״ „d“ ״ ״ ״ ״ ״ ״ ״ ״ ״ ״
ה	h	deutsches „h“.
ו	w	wie im Deutschen, gleich ב.
ז	franz. z	״ in der aschkenasischen Aussprache.
ח	deutsches h	״ ה, besonders vor כּ, כ, ק. In Schiraz spricht man ח wie כ. שׁוֹחֵט = Šûhêt, in Schiraz = Šuḫêt.
ט	t	״ in der litauisch-aschkenasischen Aussprache.
י	deutsches j	״ ״ ״ ״ ״ ״
כּ	k	״ ״ ״ ״ ״ ״
ך, כ	schweiz. ḫ	״ ״ ״ ״ ״ ״
ל	l	weich.
ם, מ	m	wie üblich.
ן, נ	n	״ ״
שׂ, ס	scharfes s	in Schiraz zuweilen wie englisches „th“ in „this“.
ע	ʾ	wie א. Wie bei den Aschkenasim.
פּ	p	„ üblich.
ף, פ	f	״ ״
ץ, צ	t+s	
ק	ḳ	hartes „כּ“. An manchen Orten wird es wie das babylonische „ק“ gesprochen, mit Anpressen des Zungenrückens an das Fleisch am Ende des Gaumens, zwischen diesem und der Kehle, so daß ein heiserer Gaumenlaut herauskommt.
ר	scharfes r	
שׁ	š	wie üblich, nach litauisch-aschkenasischer Art und nicht fett wie das arabische „š“.
תּ	t	wie ט.
ת	ṯ	englisches „th“ in „thank“, wie bei den Jemeniten.

[1] Über die babylonische Aussprache vgl. Bd. II.

[2] Im Archiv der Wiener Akademie Nr. 1608, 1609, 1939, 1943, 1673—1675, 2126. Über die Aussprache siehe Näheres in meinem Aufsatze im Haschiloach XXVIII (hebräisch) in der „Monatsschrift f. G. u. W. d. J.“ 1913, S. 527—545, 697—721; schließlich meine Abhandlung „Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen“. Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Wien Bd. 171, 1917.

DIE VOKALE.

Es besteht kein Unterschied zwischen langen und kurzen Silben, im Gegensatz zum Persischen, wo es diesen Unterschied gibt.

Figur	Transkription	Aussprache
אִי, ִי,	i	wie im Deutschen, gleich der litauisch-askenasischen Aussprache.
ֵי, ֵ	ej	„ „ „ bei den Bucharern mehr offen, deutsches „e“ ohne „j“.
ֶי, ֶ	ä	„ „ „ „ „ „ weniger offen, „ẹ“.
	a	„ „ „
Qameṣ gadol und qaṭan	ọ	„ „ „ offen.
וֹ, ֹ	ů	in Nord- und Mittelpersien bis Teheran wie „u“. Kein Unterschied zwischen Ḥôlem und Mĕlafûm. In Südpersien heller (deutsches o + u).
וּ, ֻ	u	wie im Deutschen.
	ă	„ „ Litauisch-Aschkenasischen.
	ä̆	„ „ „ „
	ọ̆	„ „ „ „
	ĕ	das Šĕwa mobile hat keinen Zeitwert, man spricht es wie in Litauen, z. B.: שופטים = sůftim.

Die Betonung ist nicht streng festgelegt, aber meistens wird wie bei den Jemeniten und Aschkenasim die vorletzte Silbe betont. Dagêš forte ist beim Sprechen nicht erkennbar. Im Persischen dagegen gibt es eine feste Betonung. —

Die daghestanische Aussprache ist im allgemeinen gleich der persisch-bucharischen, abgesehen von einigen Änderungen, die vielleicht der Einfluß des Tatarischen bewirkt hat, wie die Aussprache des ק gleich babylonischem ק, wie es freilich auch die Perser an manchen Orten sprechen. Manche Laute wieder werden wie im Arabischen gesprochen, z. B. ח, ט, ע; ferner machen die Daghestaner keinen Unterschied zwischen תּ und ת. Ḥireq, Ṣêrej, Sẹgôl werden bei ihnen alle als Ḥireq gesprochen.

DIE KONSONANTEN.

Figur	Transkription	Aussprache	Figur	Transkription	Aussprache
א	ʾ	wie üblich.	מ, ם	m	
בּ	b	„ im Deutschen.	נ, ן	n	
ב, בֿ	w	„ „ „	ס, שׂ	s	scharf.
גּ, גֿ	g	„ „ „ hart.	ע	ʿ	wie im Arabischen.
דּ, דֿ	d	„ „ „ „	פּ	p	
ה	h	„ „ „	פ, ף	f	
ז	z	„ „ Französischen.	צ, ץ	t + s	
ח	ḥ	„ „ Arabischen.	ק	q	Gaumenlaut wie im Babylonischen, aber emphatischer.
ט	ṭ	„ „ „	ר	r	scharf.
י	j	„ „ Deutschen.	שׁ	š	
כּ	k	„ „ „	תּ, ת	t	hart, wie im Russischen.
כ, ך	ḫ	„ „ Schweizerischen.			
ל	l	weich.			

DIE VOKALE.

Länge und Kürze werden nicht genau beachtet.

◌ִ, ◌ִי, ◌ִיא, ◌ֵ, ◌ֵי, ◌ֶ werden „i“ (= Ḥîreq) gesprochen, wenn sie aber bei ח, ט, ע, ק stehen, werden Ṣêrej und Sĕgôl zu „e“ erweitert, also שֶׁקֶר = Šiqer, חֶרֶב = Ḥeriw, aber שֶׁמֶשׁ = Šimiš, סֵפֶר = Sifir, אִשׁ = iš.

Qameṣ gadôl und qaṭôn = offenem ǫ.

וּ, ◌ֻ deutsches „u“.

וֹ, iö, d. h. vor ö, das wie englisches „o“ klingt, ist ein kurzes „i“ hörbar. Man preßt die Lippen zusammen, läßt ein kurzes Ḥîreq hören und diesem ein ö folgen.

◌ַ ist deutsches „a“.

◌ֲ, ◌ֱ, ◌ֳ als wirkliche Vokale.

◌ְ Šĕwa mobile am Wortanfang oder mit Dageš forte wird wie Pataḥ gesprochen, also נְנַתְּקָה = Nanattaqa, מְסַפְּרִים = Masapparim.

Nach einem langen Vokal ist Šĕwa mobile gleich Šĕwa quiescens: Môš-lim. Eine scharfe Wortbetonung gibt es nicht, Betonung der letzten und vorletzten Silbe wird nicht sorgfältig beachtet, und Milʿêl-Worte haben oft den Ton auf der letzten Silbe: כֶּרֶם = Kirím, אֹהֶל = Ohíl usw.

DER GESANG DER PERSISCHEN JUDEN.

Auch der Melodienschatz der persischen Juden zerfällt in synagogale und außersynagogale Melodien.

A. DER SYNAGOGALE GESANG.

In Charakter und Form gleicht er dem jemenitischen Gesange. Denn wie dieser beruht auch er auf „Weisen“, d. h. auf Motivgruppen, die die Vertonung des Textes bewirken, aber ohne festgefügte Rhythmik. Er ist einfach und weich, denn Moll herrscht durchaus vor. Er klingt melancholisch, voll Schmerz, Kummer und Leid, besonders in den Weisen der Sĕliḥôt und Klagelieder. Zwar nehmen auch in der mohammedanisch-persischen Musik die Klagelieder einen wichtigen Platz ein, jedoch scheinen die jüdischen Klageliederweisen nicht von den Mohammedanern entlehnt zu sein, wenn auch ein gewisser Einfluß bemerkbar ist.

Im Synagogengesang kann man zehn Weisen unterscheiden, obgleich die persischen Juden hierüber, im Gegensatz zu den Jemeniten, keine klare Vorstellung haben. —

Die Melodiensammlung habe ich nach der täglichen Gebetsordnung und dem Jahreszyklus geordnet. Ich habe sie von persischen Vorbetern und Sängern aus verschiedenen Orten aufgenommen, aus Teheran, Ḥamadan, Qaschan, Ispahan und Schiraz. Davon habe ich viele Aufnahmen für das Wiener und das Berliner phonographische Archiv gemacht und in der Sammlung die Aufnahmenummern bezeichnet. — Die Melodien der Sammlung zerfallen nach ihren Nummern auf die folgenden Weisen:

1. Pentateuchweise a):	Nr. 8, 10.
„ b):	„ 116.
2. Liedweise des Pentateuch:	„ 3, 4, 17, 20, 77, 117, 119.
3. Prophetenweise:	„ 69, 70, 72, 73, 81.

4. Hoheliedweise:		Nr. 1, 2.
5. Estherweise:		„ 113.
6. Klageliedweise	a):	„ 97, 98.
„	b):	„ 99, 120.
„	c):	„ 100.
„	d):	„ 101, 102?, 105, 109, 114, 115, 121.
„	e):	„ 104, 106.
„	f):	„ 107, 108, 110, 111.
7. Psalmenweise	a):	„ 44.
„	b):	„ 51, 112, 118.
8. Tĕfillaweise	a):	„ 6, 7, 16, 66, 90?.
„	b):	„ 45.
9. Sĕliḥaweise:		„ 11, 12, 13?, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 23?, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 39, 40.
10. Hohe Feiertagsweise	a):	„ 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60?, 61, 62, 68, 71, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 94, 95, 96.
„ „	b):	„ 53, 63, 64, 65, 67, 75, 76, 78, 79, 87, 88, 92, 93.
„ „	c):	„ 5, 17, 50, 74.

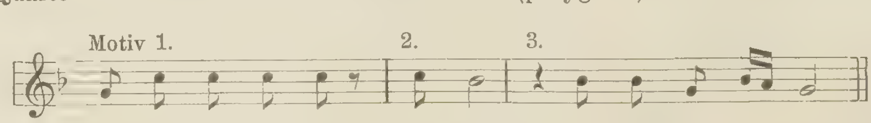
Wie ihre jemenitischen Brüder lassen auch sie keine weltliche Musik in die synagogale eindringen und hüten die musikalische Tradition. Jedoch finden manche šiʿitische „heilige“ Weisen Eingang, hauptsächlich für Klagelieder und Pizmônim. So seltsam es ist, so gilt doch auch bei ihnen die Regel: „Viel lernen wir von unsern Freunden, aber noch mehr von unsern Feinden.“ —

Im Synagogengesang stimmen alle Gemeinden Persiens genau überein. Ich habe die Vorbeter von Teheran, Ispahan, Ḥamadan, Qaschan, Jezd und Schiraz geprüft und gefunden, daß sie, von leichten Abweichungen abgesehen, alle in denselben Weisen beten. Nur in Kleinpersien, am Urmiasee, betet man nach babylonischer Weise, deshalb haben wir ihren Gesang im babylonischen Teil besprochen.

1. DIE PENTATEUCHWEISE a). Nr. 8, 10.

Für den Pentateuch gibt es zwei Weisen: Weise a) ist in ganz Persien, besonders in den entfernten und kleinen Gemeinden verbreitet, Weise b) dagegen nur in den großen Gemeinden, wie Schiraz, Ḥamadan, Teheran und Ispahan, so ist sie vermutlich aus Babylonien übernommen. Andererseits kannten sie nicht die Vorbeter aus entfernten oder kleinen Städten, wie Jezd, Maschhad und sogar Qaschan. —

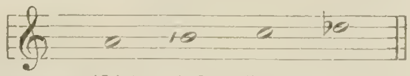
Weise a), für die wir in Nr. 8 ein Beispiel bringen, ist eine Zusammensetzung aus Motiven in rezitativischer Form und besteht aus drei Motiven: Anfang, Halbschluß und Schluß. Diese Weise ist nicht an die Akzente gebunden, wie wir auch im jemenitischen Gesang viele Weisen gefunden haben, die von den Akzenten unabhängig sind. — Die ganze Weise bewegt sich innerhalb einer Quarte in der orientalischen Moll-Tonleiter (phrygisch):



Motiv 1 steigt zu Anfang eine Quarte aufwärts, Motiv 2 ist Halbschluß und ruht auf der Terz, und Motiv 3 steigt von der Terz zur Tonika herab. Es zeigt in seiner Form eine Verdoppelung,

zweimal b—g, und zwar wird so anscheinend der Schluß vorbereitet, denn manchmal wird er durch die Wiederholung des Motivs verstärkt. —

Nr. 8 stammt aus Schiraz; in Teheran verwendet man diese Weise zum Vortrag der „Tôḫẹ̆ḫa" und solcher Abschnitte, die eine Strafpredigt enthalten, wie „Haăzinu", das man am 9. Ab̲ an Stelle von „Az jašir" sagt. So kommt es, daß sie Abweichungen besonders am Schluß zeigt. Ich habe sie für das Wiener Archiv Platte 1724 aufgenommen, die Töne und die Intervalle gemessen, wobei sich folgendes Tonsystem ergab:

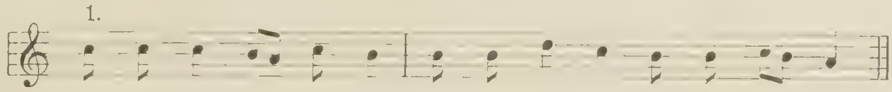


Schwingungen:	424,5,	470,	521,4,	551
Cent:	382,	560,	738,	836

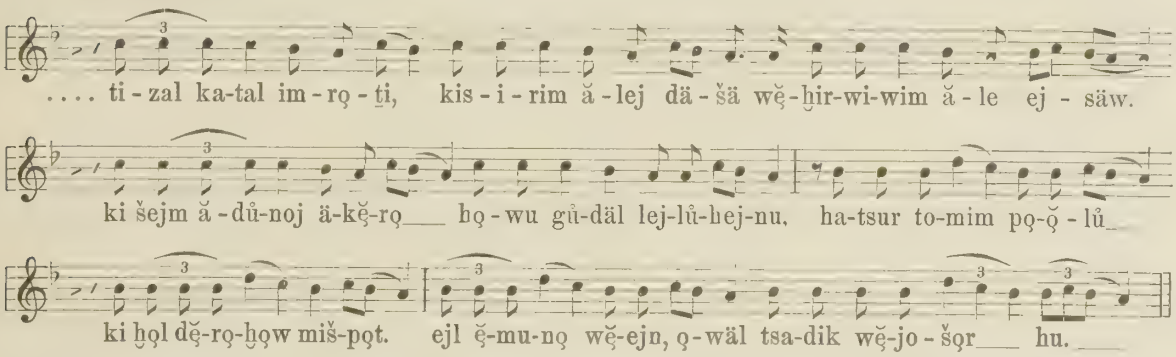
a—h	45,5 S.	europ.	53 S.
h—c	51.4 »	»	39 »
c—des	29 »	»	31 »

Die Sekunde a—h h—c machte den Eindruck von ganzen Stufen und c—des einer halben Stufe. In der Aufnahme sind folgende zwei Motive wahrzunehmen:

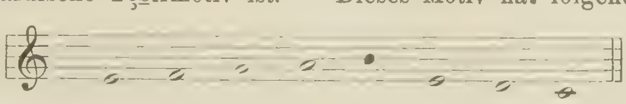
1.



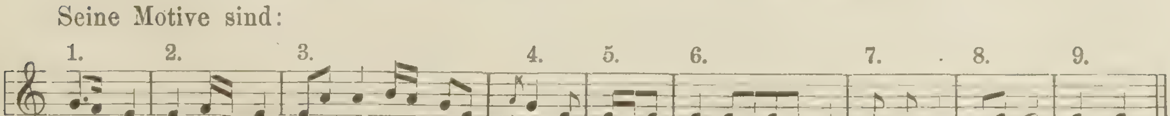
Aus Platte 1724.



Pentateuchweise b) ist die in Babylonien, Syrien, Nordafrika und Italien, bei den europäischen und im wesentlichen auch bei den orientalischen Sephardim und Aschkenasim gebräuchliche Weise. Ein Beispiel ist Nr. 116, aufgenommen auf Platte 1942. — Diese Weise hat Motive für die Akzente, wenn auch nicht ganz genaue, denn auf dieselben Akzente entfallen verschiedene Motive. So tĕb̲ir von „Môše", tĕb̲ir von „Ṣôn" und tĕb̲ir von „Têsẹ̆ʾu", ferner rĕb̲iʿa von „Mišḫu", rĕb̲iʿa von „Ezôb̲" und rĕb̲iʿa von „Wẹ̆ʾattẹm"; atnaḥ von „Ălejḫẹm" und atnaḥ von „ha-mĕzuzôt". Aber im Grunde genommen sind die Motive der allgemeinen Pentateuchweise gemeinsam, ebenso auch in der Art des Schlusses, denn die Hauptakzente enden auf der Tonika, indem sie entweder von der Untersekunde aufwärts oder von der oberen Terz absteigen, wie die marokkanische Weise[1]. Ebenso ist es mit dem „Geršajim" von „Ulĕqaḥtem" und dem Pazêrmotiv von „Adônaj", das zur unteren Terz absteigt, obwohl das Zarqamotiv von „Uṭĕb̲altẹm" das syrische und sephardische Tĕb̲irmotiv ist. — Dieses Motiv hat folgendes Tonsystem:



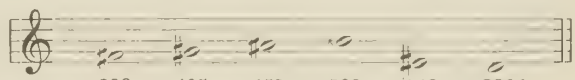
Seine Motive sind:



[1] Im Bd. II, Babylonische Gesänge, ausführlich erörtert.

Motiv 1 für tĕbir, atnaḥ, rĕbiʿa und pašṭa; Motiv 2 für rĕbiʿa und auch für zarqa; Motiv 3 für gêršajim; Motiv 4 für gêrêš und rĕbiʿa; Motiv 5 für rĕbiʿa, es ist Wiederholung von Motiv 2; Motiv 6 für zarqa und tĕliša; Motiv 7 für munaḥ, vor sôf pasuq, für merḫa und ṭifḥa; Motiv 8 ist für sôf pasuq, aber auch für sĕgôlta, zaqef qaṭôn, atnaḥ, pašṭa und ṭifḥa. Und zwar verlängert man bei sôf pasuq und sĕgôlta die Tonika, während man sie bei den andern Schlußakzenten verkürzt. — Motiv 9 dient als zaqêf qaṭôn, merḫa vor tĕbir, pašṭa und auch als mĕhuppaḫ.

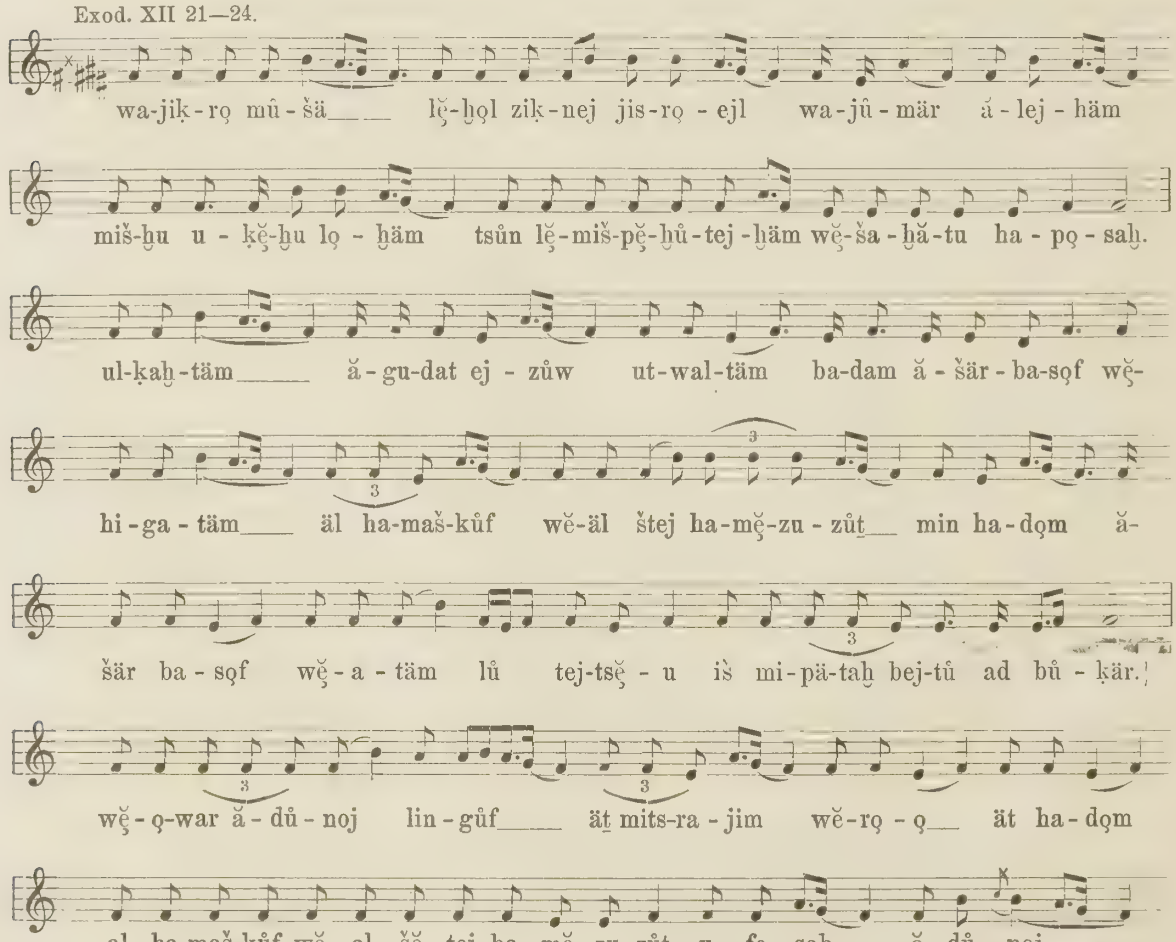
Die Messung der Aufnahme ergab folgendes Tonsystem:

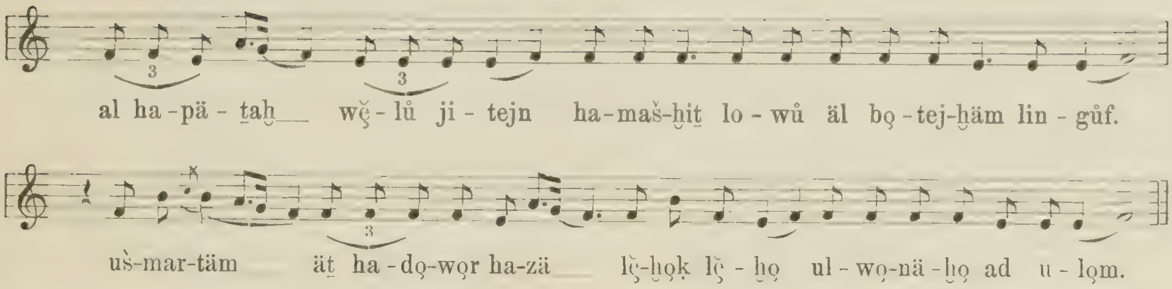


Schwingungen:	390	405	455	500	348	286?
Cent:	237	302	504	667		
Europ.:	387,5	410,8	460,8	488,2	345,2	307,4

Wenn wir unsere Messung mit der europäischen vergleichen, können wir uns überzeugen, daß die Intervallverhältnisse fast gleich sind. Demgemäß hat die Sekunde f—g den Charakter einer halben Stufe, g—a den einer ganzen, a—h fast eine ganze, ebenso f—e eine ganze Stufe. e ist nicht genau infolge Versagens des Meßapparates. In der Art des Vortrages, der Anordnung der Motive und bis zu einem gewissen Grade auch im Tonsystem der Motive zeigt die Aufnahme Abweichungen, wofür Nr. 116 ein Beispiel ist. Wir geben nun hier die Aufnahme wieder:

Exod. XII 21—24.





Außer dem Wechsel in der Verteilung der Motive auf die einzelnen Akzente ist Motiv 1 der Ton einer Quarte hinzugefügt, Motiv 6, für zarqa und tĕlîša, fehlt, statt dessen steht einmal („uṭĕbaltem“) Motiv 5 und das andere Mal („adônaj“) ein Motiv, das zur Quarte springt. Demgegenüber hat munaḥ („lingôf“) eine Verzierung. —

2. LIEDWEISE DES PENTATEUCH. Nr. 3, 4, 17, 20, 77, 117, 119.

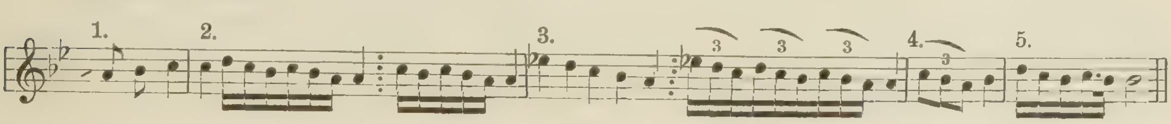
Wie die Jemeniten haben auch die Perser eine besondere Weise für die im Pentateuch enthaltenen Lieder „az jašir“ und „ʿaseręthadĕbarim“. — Für das Meereslied haben wir zwei Beispiele, Nr. 20 aus Teheran und Nr. 117 aus Schiraz, aufgenommen auf Platte 2129. Sein Tonsystem ist folgendes:



a—h hat eine $^3/_4$ Stufe, h—c eine ganze, c—des eine halbe, des—es wieder eine ganze. Da zwischen a und c eine kleine Terz von einer ganzen Stufe liegt, in der die Ganzstufe $^3/_4$ ist, so ist ihr Charakter weder Moll noch Dur; daher ist der Eindruck, den sie aur einen europäischen Hörer macht, so eigenartig und merkwürdig.

Denn es gibt in der orientalischen Musik Tonsysteme, die man nach der Messung ihrer Stufen eher als Moll denn als Dur bezeichnen muß, und trotzdem erscheinen sie dem Klange nach als Dur und so umgekehrt. Ebenso ist es bei den Tonsystemen, deren zweite Stufe $^3/_4$ zählt; zuweilen erscheinen sie als Dur, wie z. B. Maqam Rast und ein andermal wieder als Moll, wie Maqam Nawa; manchmal wieder schwankt ihr Charakter zwischen Dur und Moll, weder Dur noch Moll, wie „Siga“, was dem Europäer besonders fremdartig klingt, da er an ausgesprochenes Dur oder Moll gewöhnt ist. Derselbe Charakter ist auch im Tonsystem der „Liedweise“ bemerkbar, nur daß er noch mehr nach Siga hinüberspielt oder nach dem Charakter der jemenitischen Tĕfillaweise.

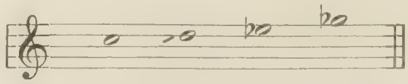
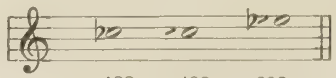
Ihre Motive sind:



Wenn wir den Zusammenhang der Motive mit den Akzenten betrachten, so erkennen wir auf den ersten Blick, daß zwischen beiden keine feste Bindung besteht; Motiv 1 dient immer als Anfang des Satzes, gleichgültig, ob sein Akzent munaḥ, mĕḫuppaḇ oder merḫa ist. Ebenso steht Motiv 1 als ṭifḫa vor aṯnaḥ und sôf pasuq. — Motiv 2, das in zwei verschiedenen Gestalten vorkommt, ist das Motiv für den Schluß oder für die Haupttrenner, es steht immer mit sôf pasuq, aṯnaḥ, zaqêf qaṭôn und tĕḇir. — Motiv 3 kommt ebenfalls in zwei verschiedenen Formen vor, es hat zaqêf qaṭôn, ṭifḫa und sôf pasuq. — Motiv 4 steht mit zaqêf qaṭôn, ṭifḫa, aṯnaḥ und

auch mit den Verbindungsakzenten, es hat den Klang eines Halbschlusses; denselben Charakter hat auch Motiv 5. —

Beispiel 2 hat nach der Messung folgendes Tonsystem:

 oder auch: 

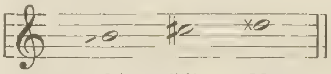
Schwingungen:	512,4	551	612	692	488	493	603
Cent:	708	836	1017	1230	625	643	991
Europ.:	517,3	548	615,2	690,5	488,2	?	615,2

Im Verhältnis zu den Motiven von Beispiel 117 ist darauf hinzuweisen, daß dies dieselben Motive sind wie in Beispiel 20; nur die Motive 2 und 5 zeigen eine geringe Abweichung und stehen immer vor Schluß als Motive, die die Aufgabe haben, den Schluß vorzubereiten. —

Das dritte Beispiel „Mizmôr lə̧-Dawid" vor „Lĕḇa Dôdi", und dieses selbst (Beispiel 4) singt man ebenfalls nach der Liedweise, während man Gesänge wie „Lə̧ḇu nə̧ranĕna" nach der Hoheliedweise singt. Sie enthält nur zwei Motive: das eine endet auf der Terz (c) und das andere auf der Tonika (a). Beispiel 17 ist für die letzte Benediktion der Haggada, und nach dieser Weise singt man auch „Hallêl". —

Beispiel 77 zeigt das Lied „Šə̧maʿ Qôli", das an „Kọl Nidrej" gesungen wird. Es ist merkwürdig, wie diese Liedweise unter die Melodien des Versöhnungstages geraten ist; in Wirklichkeit ist sie nicht genau, denn sie steigt bis zum g unter die Tonika herab im Worte ʿălilot̲.

Beispiel 119 ist der zweite Teil von „Nišmat̲", man singt sie zunächst in einer anderen Weise bis zu den Worten „Ki họl pẹ", bei welchen man die Singweise ändert. Dieses Beispiel ist auf Platte 1678[2] aufgenommen; sein Tonsystem besteht nur aus drei Tönen:



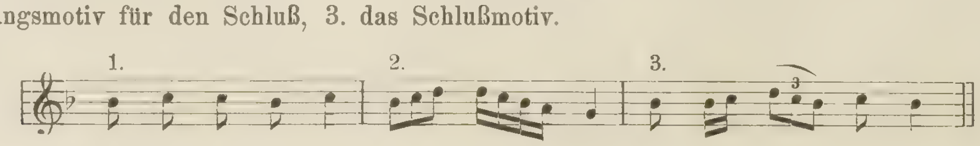
Schwingungen:	485	553	385
Cent:	614	842	924
Europ.:	488,2	548	580,6

Das Intervall der Terz h—d entspricht der Terz c—e auf der oben erwähnten Platte 2129, denn beide haben fast dieselbe Centszahl (310 bzw. 309), aber die zwischen ihnen liegende Sekunde ist nicht dieselbe, denn das c ist viel höher als das d. Vielleicht liegt der Grund hierfür in dem Unterschied der Sänger, denn für Platte 1678 sang ein Vorbeter aus Teheran. Dieses Lied enthält drei Motive; das erste ähnelt Motiv 1 von Beispiel 20 oben, das zweite Motiv 5 und das Schlußmotiv ähnelt Motiv 2, aber ohne Verzierung. —

Außer bei den Persern und Jemeniten findet sich eine besondere Weise für die „Šîrôt̲" bei keinem anderen jüdischen Zentrum, sondern einige verzierte Motive aus der Pentateuchweise dienen dazu, den Vortrag der Šîrôt̲ zu verschönen. Auf die bucharische Weise für Šîrôt̲ kommen wir weiter unten zu sprechen. —

3. DIE PROPHETENWEISE. Nr. 69 (70, 72, 73, 81).

Nr. 69 ist ein Beispiel für die Prophetenweise. Auch diese Weise ist nicht an Akzente gebunden. Drei Motive treten in ihr hervor: 1. das Motiv des halben Schlusses, 2. das Vorbereitungsmotiv für den Schluß, 3. das Schlußmotiv.



Motiv 1 steigt zur Sekunde auf (c), Motiv 2 steigt zur Terz auf (d) und zur Terz unterhalb der Tonika herab, Motiv 3 steigt zur Terz an und schließt mit der Tonika. — Diese Weise ist auch bei den Bucharern verbreitet (siehe unten).

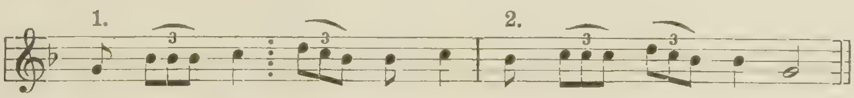
Aus dieser Weise hat sich die Sḙliḥaweise entwickelt, auch sie enthält die drei erwähnten Motive, aber sie haben ihre Rolle und ihren Wert geändert: Motiv 1 ist am stärksten ausgebildet und zum Schlußmotiv geworden, Motiv 2 hat seine Rolle als Vorbereitungsmotiv behalten und Motiv 3 ist das des halben Schlusses geworden.



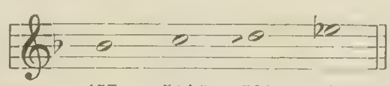
In dieser Form gleicht die Sḙliḥaweise der jemenitischen Prophetenweise (Bd. I, Nr. 83). Das Schlußmotiv ist dasselbe wie in der jemenitischen Weise, das Vorbereitungsmotiv sinkt in der jemenitischen Weise nur eine Sekunde, in der persischen eine Terz, und das Anfangsmotiv steigt in der persischen und jemenitischen Weise um eine Sekunde.

Diese Andeutung wird genügen. — Die Nrn. 70, 72, 73, 81 sind Sḙliḥôṯ und wir werden sie bei den Sĕliḥaweisen erklären; **hier** haben wir sie nur deshalb erwähnt, weil sie der Prophetenweise besonders nahe stehen und so ihr Ursprung erkennbar wird.

4. DIE HOHELIEDWEISE. Nr. 1, 2.



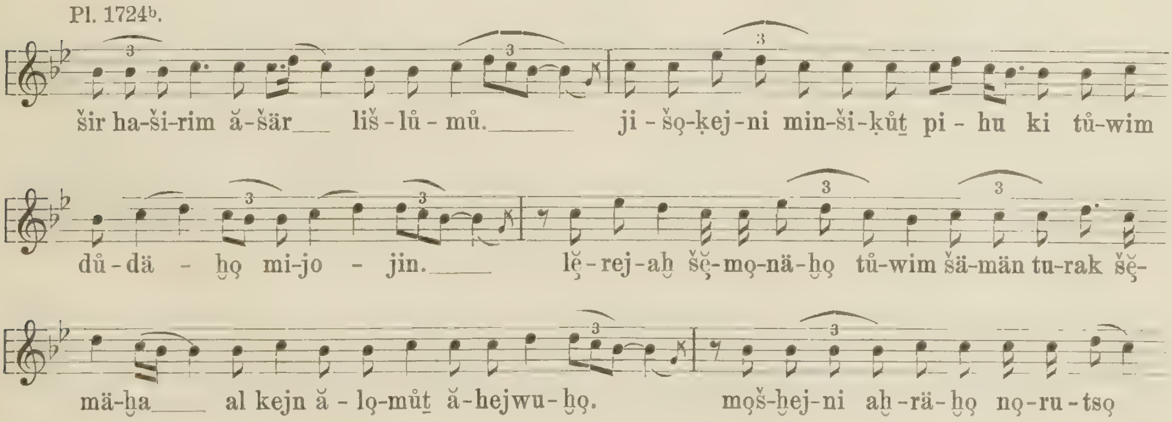
Auch diese Weise ist nicht an Akzente gebunden. Sie enthält zwei Motive: Motiv 1 für Halbschluß und Pause und Motiv 2 für sôf pasuq (Ganzschluß). Das erste steigt um eine Quarte zu c an und das zweite sinkt auf die Tonika g. Auch diese Weise hat den Charakter der Moll-Tonleiter. — Diese Weise wurde auf Platte 1724b aufgenommen, und ihr eine Quarte umfassendes Tonsystem ergab folgende Messung:

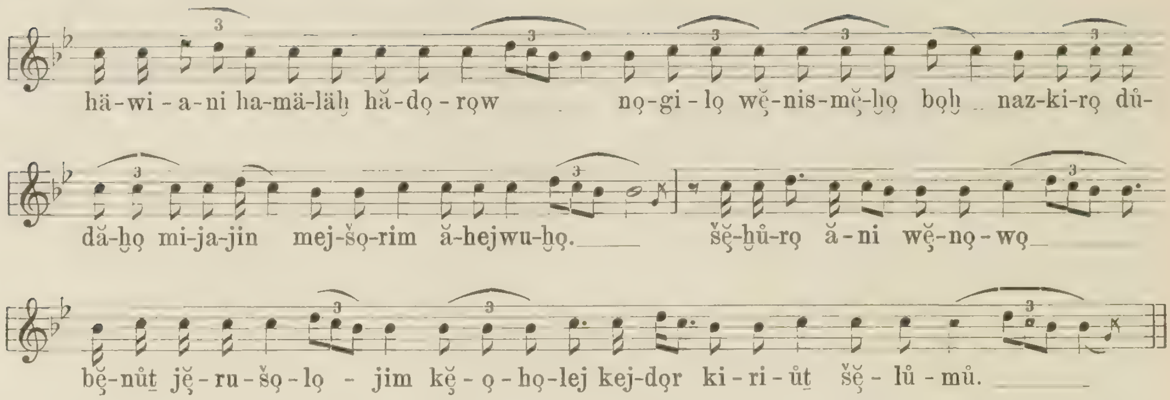


Schwingungen:	457	514,5	561	?
Cent:	512	712	866	?

Das g ließ sich, wegen seiner Kürze auf der Platte, nicht messen, im Gegensatz zu dem Beispiel, wo g gedehnt ist, ebenso ist es auch mit „e“. Ich gebe nunmehr hier die Aufnahme auf der erwähnten Platte:

Pl. 1724b.



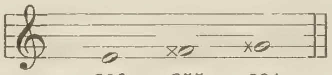


In dieser Form gleicht diese Weise der Pentateuchweise der Jemeniten, und haben wir diesen Vergleich in Bd. I, Kap. 3 eingehend ausgeführt. — Nach dieser Weise pflegen die Perser auch Psalm 95 und 96 zu singen, die sie am Freitagabend vor „Mizmôr lĕ-Dawid" sagen, das in der Širaweise gesungen wird.

5. DIE ESTHERWEISE. Nr. 113.

Sie wird im Sprechton vorgetragen, nur am Schluß oder bei besonderer Betonung kommt eine Melisme.

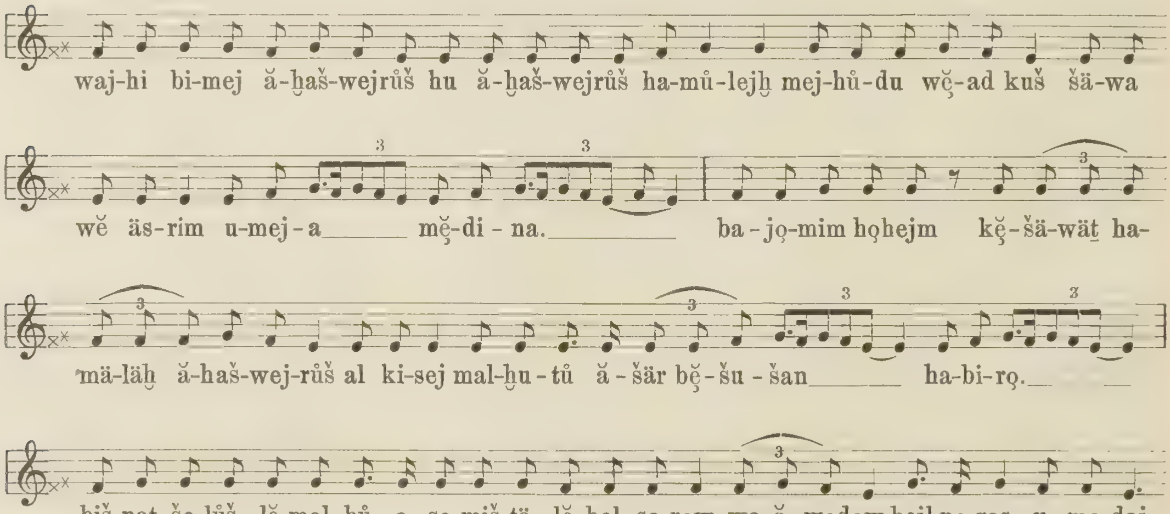
Diese Weise bewegt sich innerhalb enger Grenzen, nämlich einer Terz, d. h. sie steigt eine Terz und sinkt wieder. Im Beispiel findet sich einige Male ein Aufsteigen bis zur Quarte, aber bei der Aufnahme dieser Weise auf Platte 2127 erhebt sie sich nicht über die Terz. — Die Terz klingt groß. Die Messung ergibt:



Schwingungen: 326 355 394
Europ: 325,9 345,2 387,5

Wir geben nunmehr diese Aufnahme wieder. Der Sänger für die Aufnahme ist derselbe, der auch für das Beispiel gesungen hat, daraus können wir ermessen, wie verschieden dieselbe Weise zu verschiedener Zeit vorgetragen wird.

Pl. 2127.

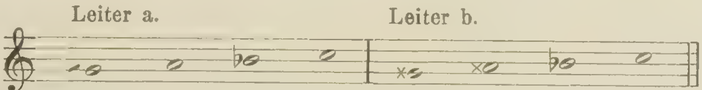




6. KLAGELIEDWEISE. Nr. 97, 98.

Die Perser sind reich an Qinôt̲. Für Eh̲a gibt es drei Weisen: 1. für Kapitel 1, 2, 4; 2. für „Ani haggeb̲er" (Kap. 3), zugleich auch Jobweise (s. Teil I, Kap. 3); und 3. für „Zĕh̲ôr adonaj" (Kap. 5). In den Qinôt̲weisen bestehen Unterschiede zwischen Nord-, Mittel- und Südpersien. 97 stammt aus der Gegend nördlich von Teheran. Ihr Umfang ist durch die Terz oder höchstens die Quarte begrenzt, ihr Tonsystem hat einen mollartigen Charakter. Derselbe Sänger sang auch für die Aufnahme Platte 2124, die Messungen ergaben folgendes Tonsystem:

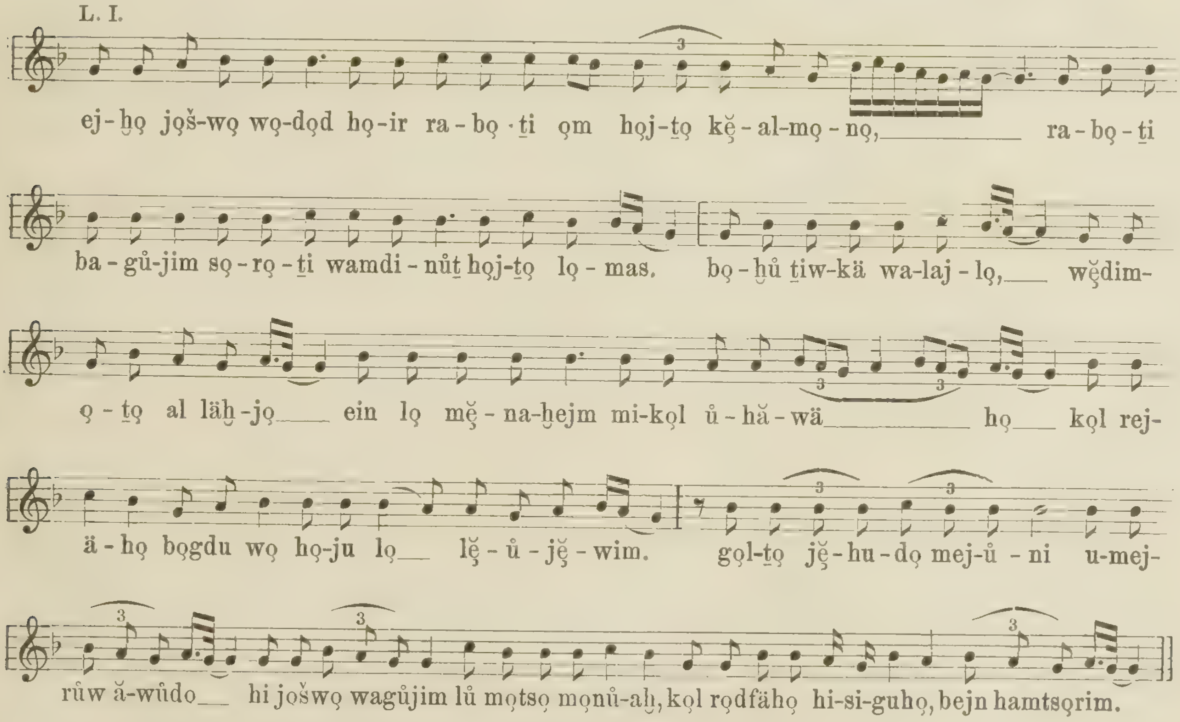
Leiter a. Leiter b.



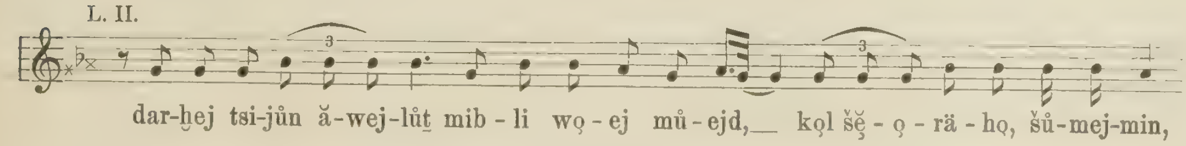
	Leiter a.				Leiter b.			
Schwingungen:	383	?	456	572	400	443	463	?
Cent:	206		508	708	281	458	534	
Europ.:	387,5		460,8	577,3	410,6	435	460,8	

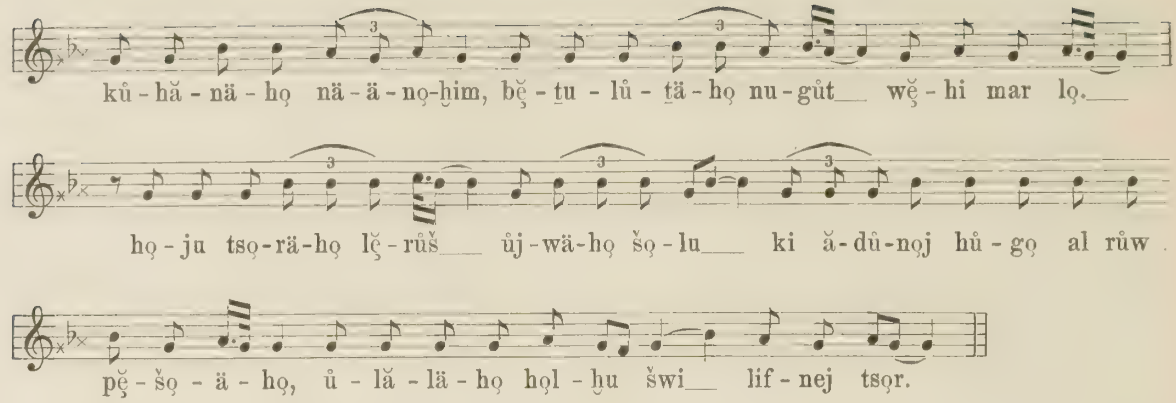
Die Perser pflegen wie die Jemeniten bei wachsender Erregung die Töne hinaufzuziehen. Aus diesem Grunde steigen auch die Töne des Tonsystems von Vers „Darh̲ej Ṣijjôn" an zu Tonsystem b. So werden sie hinaufgezogen, soweit die Stimme reicht. — Ich gebe nunmehr die Aufnahme desselben Sängers wieder, der auch Beispiel 97 gesungen hat. Auch hieraus kann man die Abweichungen bei ein und derselben Weise erkennen.

L. I.

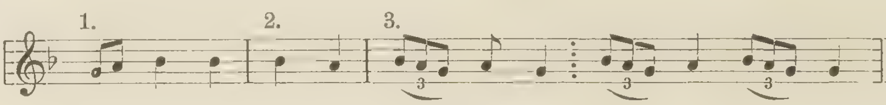


L. II.

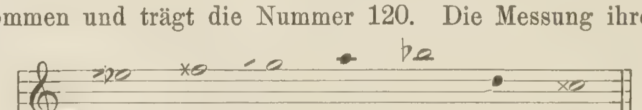




Aus diesen zwei Beispielen geht hervor, daß diese Weise nur zwei Motive enthält; das eine endet auf der Sekunde a und wird für jedes Hauptakzent verwendet, das andere ist das Schlußmotiv. Aber bisweilen wird es auch für Atnaẖ verwendet, wie „Ohăweha“, oder zu Zaqêf qaṭôn (somẹ̆min) in Beispiel 99. In der Aufnahme steht es mit Zaqêf qaṭôn, „ʿam“, „lĕẖẹ̆ja“, „ʿabda“, „baggôjim“, „Môʿêd“, „Mirʿe“, mit Atnaẖ in allen Versen außer „Monůaẖ“ auf der Terz. Wenn wir nun in Motiv 1 die Hebung zur Terz und den Abschluß auf der Sekunde trennen, so erhalten wir auf diese Art drei Motive:



Nach dieser Weise singen sie auch einige Qinôṯ, wie „Zẹ̆ẖôr Adônaj mẹ hâja lanu“ (98). — Die zweite Weise für Kapitel 1, 2, 3 von Eẖa stammt aus Schiraz (99); sie wurde ebenfalls auf Platte 1674 aufgenommen und trägt die Nummer 120. Die Messung ihrer Töne ergab:



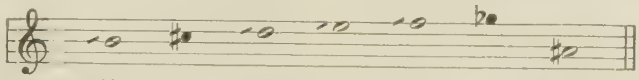
Schwingungen:	584	713	748	?	927	?	529,7
Cent:	936	1281	1364				765
Europ.:	580,6	690,5	731,6				517,3

Die Messung ergibt, daß die Sekunde e—f fast $1^{1}/_{2}$ Stufen umfaßt, f—g fast $^{1}/_{2}$, c—e fast eine kleine Terz. Jedenfalls sind diese Tonstufen gänzlich verschieden von der europäischen Tonstimmung, und daher rührt der seltsame Charakter, den diese Weise für ein europäisches Ohr hat, während sie in ihrer Fremdheit der jemenitischen Klageliedweise ähnlich ist. Die Tonika ist e. Ihre Motive sind:



Motiv 1 eröffnet mit Anstieg zur Terz. Motiv 2 bereitet den Schluß vor, es steigt zur Terz unterhalb der Tonika herab. Motiv 3 wird für den Schluß, Motiv 4 für die Hauptakzente gebraucht. — Dieselben Motiv finden sich auch in Beispiel 99, nur um eine Quarte tiefer. Auch in dieser Weise ist das Verhältnis zwischen Motiv und Akzent locker. Derselbe Vorsänger, der 99 und 120 sang, beachtete nicht die Akzente. Nur ein musikalisches Gesetz wird beobachtet, nämlich Beginn des Verses mit einem Aufstieg, Betonung des dann folgenden Schlußakzentes, der etwa als halber Schluß gilt, gleichgültig, ob es ein Atnaẖ oder ein anderer Hauptakzent ist, und schließlich Vorbereitung des Schlusses und Schlußmotiv. —

Die dritte Weise ist zu Kap. 3 von Eḫa, Nr. 100, aufgenommen auf Platte 1675, ihre Messungen ergaben:

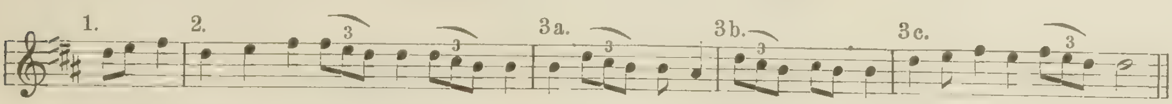


Schwingungen:	482	?	558,5	620	657	?	458,5
Cent:	604		857	1040	1140		566
Europ.:	488		548	615,2	651,8		460,8

Ihrem Wesen nach neigt sie zu Moll. Beispiel 100 steht in der Unterterz, d. h. in G-Moll. Die Aufnahme lautet:



Die Wiedergabe der Aufnahme zeigt eine ziemliche Ähnlichkeit mit Beispiel 100, nur fehlt die kleine Sexte im Beispiel in dem Worte „wajjôlaḥ“. Das Wort „jašuḇ“ hat, im Gegensatz zum Beispiel, in der Aufnahme kein Motiv. — Diese Weise enthält drei Schlußmotive. Ferner hat sie das ansteigende Eröffnungsmotiv und das Motiv vor dem Schluß.



Motiv 1 eröffnet mit dem Aufstieg zur Quinte, Motiv 2 enthält die großen Trennungsakzente innerhalb des Verses, Motiv 3a steigt als Schlußmotiv zur Sekunde unterhalb der Tonika herab[1], Motiv 3b steigt als Schlußmotiv zur Tonika herab, und Motiv 3c schließt als Grundmotiv auf der Terz. Es besteht nun eine feste Ordnung: auf Schlußmotiv c folgt Schlußmotiv a oder b, und zwar so, daß Motiv c aufsteigt und a oder b auf ihn folgen. Oder aber c bedeutet seinem Wesen nach einen Halbschluß, und a und b sind dann die endgültig abschließenden

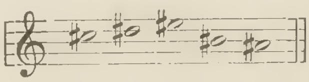
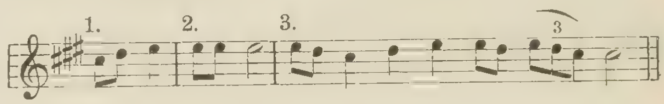
[1] Ebenso in „Eḫa“ der Babylonier, vgl. Bd. II. Aber dort ist dieser Ton die Tonika.

Motive. Daher sind immer zwei Verse beim Vortrag zu einem verbunden. Manche Perser behaupten, die drei Schlußmotive entsprächen den drei Versen jedes Buchstaben in „Ani haggeḇer“, und zwar muß Vers 1 mit Motiv b schließen, Vers 2 mit Motiv c und Vers 3 mit Motiv a. Ebenso ist auch wirklich der Abschluß der drei Verse „Billa ḇĕsari“ — „Bana ʿalaj“ — „bĕmahašakkim“ in Beispiel 100, und deshalb ist in der Wiedergabe der Aufnahme das Schlußmotiv des letzten Verses nicht richtig; an seiner Stelle muß vielmehr Motiv a stehen. —

Die vierte Weise. Nr. 101, 114, 115, 121. Sie gehört zu Kap. V von Eḵa, in Teheran und Schiraz gibt es je eine Variation. Beispiel 101 stammt aus Teheran, sein Tonsystem ist D-Moll und steigt eine Quinte bis zur Sexte an; seine Motive sind:



Motiv 1 ist die Eröffnung mit dem Aufstieg zur Terz, Motiv 2 für die Hauptakzente und Motiv 3 für Sôf Pasuq und wird auch für die Hauptakzente im Satze verwendet. — Beispiel 121, die Weise von Schiraz, wurde auf Platte 1675 aufgenommen; sie weicht von der Teheraner Weise darin ab, daß Motiv 1 von der Terz zur Quinte aufsteigt, Motiv 2 einen Ton über der Quinte steht, und Motiv 3 verkürzt ist und auf der Terz schließt:

Leiter:  Motive: 

Zu dieser Weise gehören auch Beispiel 114 und 115, die auf Platte 1943 und 1944 aufgenommen sind. Beide stammen von einem Sänger aus Schiraz und ähneln Beispiel 121. In ihnen findet sich neben den drei angeführten Motiven noch ein Vorbereitungsmotiv, das Schlußmotiv von Beispiel 121 wird hier Halbschlußmotiv; das Schlußmotiv hier dagegen ist das der Teheraner Weise.

Die fünfte Weise ist Nr. 104, 106. Sie enthält zwei Motive, eins für den Halbschluß und eins für den Schluß. Ihr Tonsystem ist ebenfalls Moll. Zu dieser Weise kann man auch Nr. 100 rechnen, die oben erläuterte „Haazinu“-Weise, die man am 9. Aḇ rezitiert.

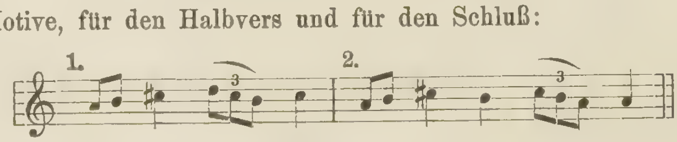
Die sechste Weise: Nr. 107, 108, 111. Auch sie enthält zwei Motive, das eine steigt zur Quarte auf (c), und das andere zur Tonika herab (g). —

7. PSALMENWEISE. a) Nr. 44. b) Nr. 51, 112, 118.

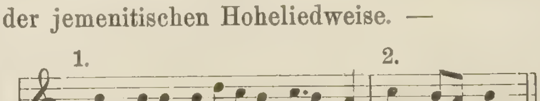
Ihr Tonsystem ist eine Quarte und eine große Terz:



Sie hat zwei Motive, für den Halbvers und für den Schluß:



Diese Weise gleicht der jemenitischen Hoheliedweise. —

Weise b)  Motiv 2

in Beispiel 51 zeigt bisweilen eine geringe Abweichung darin, daß es auf der unteren Sekunde (a) endet und ungenau ist. Diese Weise ähnelt der Psalmenweise der babylonischen, syrischen und sephardischen Juden. —

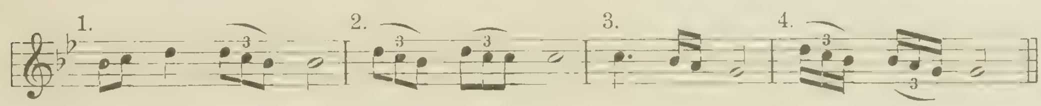
8. TĔFILLAWEISE. Nr. 6, 7, 16, 66.

Beispiel 6 und 7 stammen von der Amida zu Sabbat und Festtagen. Ihr Umfang ist eine große Terz. — 16 gehört zur Pessaḥ-Haggada „Kamma maalôṯ ṭôḇôṯ“ und hat den Umfang einer Quinte. Es besteht aus zwei Motiven; das eine für den ersten Vers schließt auf der Terz, und das andere für den zweiten auf der Tonika. — Nr. 66, der Priestersegen, enthält nur ein Motiv, seine Anordnung ist dieselbe wie bei den Jemeniten, nur daß das Jemenitische um eine Terz höher ist und schließt auf der Terz nach dem Tonsystem der Tĕfillaweise.

Die zweite Weise. Nr. 45. Für das Abendgebet an Sabbat und Festtagen. Es ähnelt der Abendgebetweise der babylonischen, syrischen, sephardischen und marokkanischen Juden.

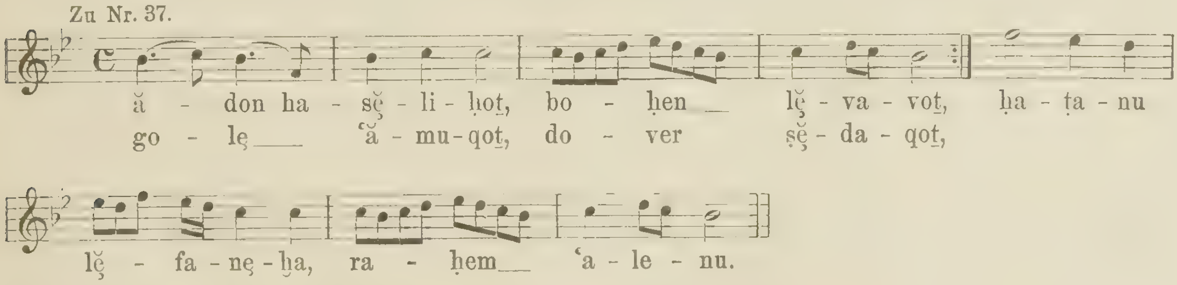
9. DIE SĔLIḤAWEISE. Nr. 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 21—26, 27?, 28, 29?, 30?, 31—34, 37?, 38, 39, 40.

Das Tonsystem dieser Weise ist Moll, seine Motive sind:

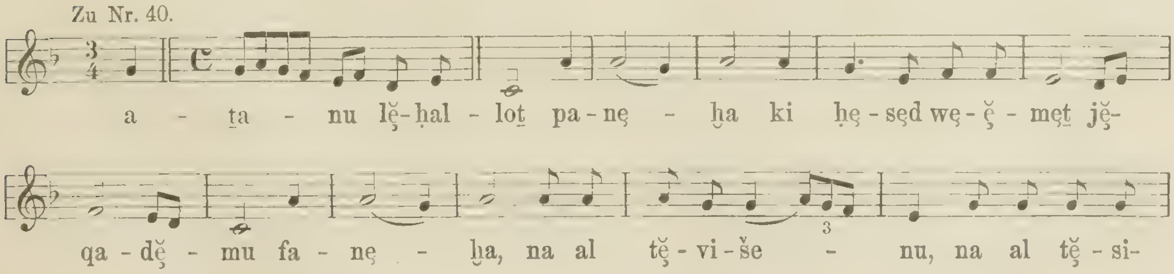


Motiv 1 dient als Beginn, darauf folgt Motiv 2, aber manchmal wird dieses Motiv auch für den Schluß verwendet, wie in Nr. 11 und 33. — Motiv 3 bezeichnet den Halbschluß, manchmal aber auch den Schluß, wie in Nr. 12, 15, 19, 21, 22, 39. — Motiv 4 ist das Schlußmotiv. — Die persischen Juden haben nicht nur viele Qinôṯ, sondern sind auch reich an Sĕliḥôṯ. Nicht nur die Sĕliḥôṯ werden nach dieser Weise vorgetragen, sondern auch das Gebet um Tau und Regen (11, 12), die Hôsaʿnôṯ (13), der Anfang der Haggada (14, 15) und einige Pijjuṭim (18, 19). Nr. 27, 29, 30 gehören nicht zur Sĕliḥaweise; sie ähneln den babylonischen und sephardischen Gesängen, ebenso Nr. 37 und 40, die unter den sephardischen, syrischen und babylonischen Juden verbreitet sind und bei ihnen im Versmaß und in einer rhythmisierten Melodie gesungen werden. Deshalb kann man vermuten, daß die persischen Juden sie aus Babylonien oder Syrien erhielten, denn der traditionelle Gesang der Perser ist wie der der Jemeniten im Grunde rezitativisch. Wir bringen nun die erwähnten Weisen in der Form, die sie bei den Syrern und Sephardim haben.

Zu Nr. 37.



Zu Nr. 40.





Die Melodie von „adôn hasĕliḥôt“ wurde von den Persern übernommen und blieb so gut wie unverändert, sie machten sie nur rezitativisch ohne Rhythmik. Die Melodie zu „atanu lĕhallôt“ wurde von den Persern in freier Form auf ihre Sĕliḥaweise übertragen, wobei das ursprüngliche Moll erhalten blieb.

Die Sĕliḥaweise gleicht der der Jemeniten, besonders ihrer Taʿanitweise (s. Bd. I, Kap. 3, Nr. 14). —

10. HOHEFEIERTAGSWEISE. —

Ein Teil der Gebete für die hohen Feiertage gehört zur Sĕliḥaweise, wie Nr. 54, 55, 57, 58, 68, 70—73, 80—86, 89, 95, 96. In ihnen sind die Motive 1—3 vorhanden, das letztere als Schlußmotiv. —

Weise b). Auch sie gehört zur Sĕliḥaweise, nur daß ein weiteres, viertes Motiv hier den Schluß und Motiv 3 den Halbschluß bezeichnet. Hierzu gehören Nr. 52, 53, 56, 61—65, 67, 75, 76, 78, 79, 87, 88, 92—94. —

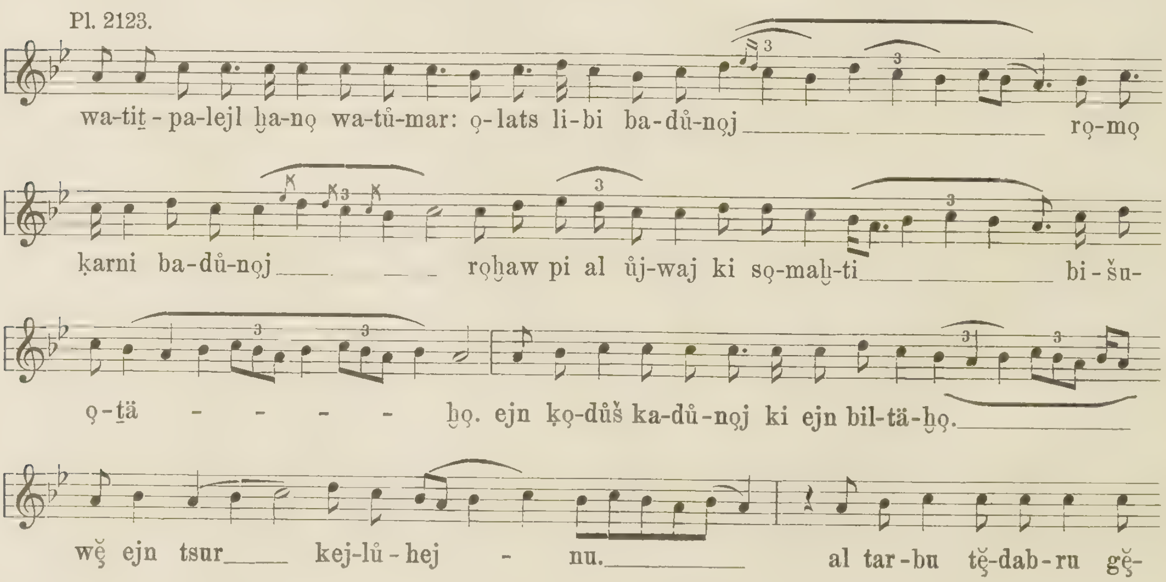
Weise c). Nr. 5, 17, 50, 74. Ihr Tonsystem ist nach der Aufnahme auf Platte 2123, die als Muster genommen ist, folgendes:

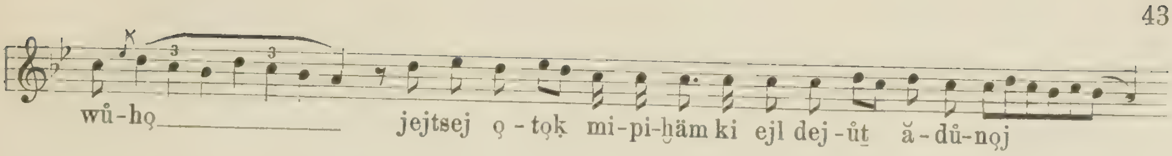


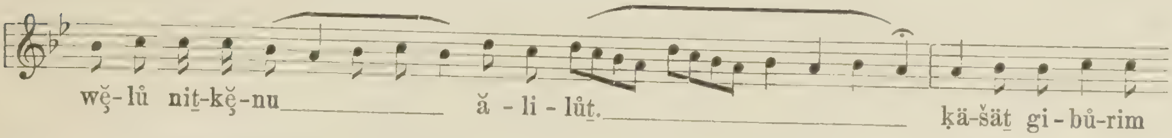
Schwingungen:	435	455	512,4	578,3	603
Cent:	426	504	708	918	991
Europ.:	435	460,8	517,3	580,6	615,2

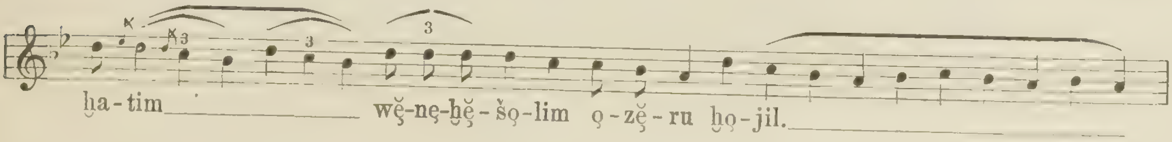
Die Messung ergibt, daß von a bis b $^1/_2$ Stufe ist, b—c eine ganze, c—d eine ganze, und d—es weniger als $^1/_2$ Stufe. Grundton ist a, und ist diese Leiter dieselbe wie die der Tĕfillaweise.

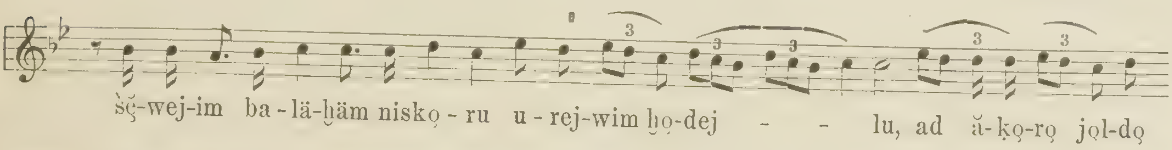
Pl. 2123.

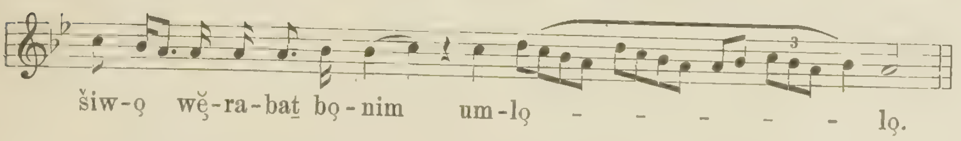




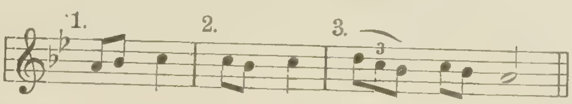






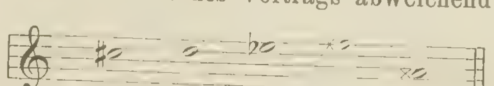


Beispiel 50 ist dieser Wiedergabe ganz ähnlich. Diese Weise hat drei Motive: 1. steigt zur Terz an, 2. bleibt auf der Terz, und 3. steigt zur Tonika a herab:



Nach dieser Weise pflegt man „Jôṣêr“ an Sabbat und Festtagen vorzutragen (5), dann ist ihr Schlußmotiv aber einfach und ohne Verzierungen, ebenso rezitiert man nach ihr malh̯ujot, zih̯ronot und šofĕrot (im Musaf zu Neujahr).

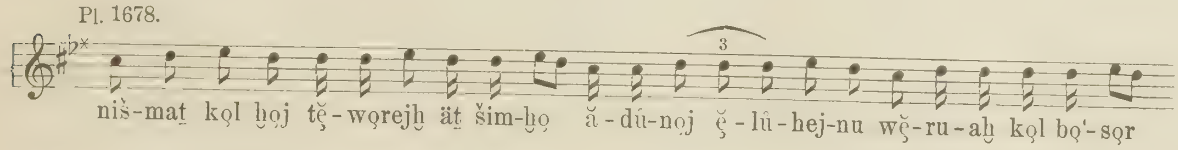
Nr. 59, „Nišmat“ für die hohen Feiertage, könnte man nach ihrem Wesen zur dritten Weise rechnen, obwohl die Quarte (d) vertieft ist. Aber in der Aufnahme dieses Gebetes auf Platte 1678 ist sowohl das Tonsystem wie auch die Art des Vortrags abweichend:

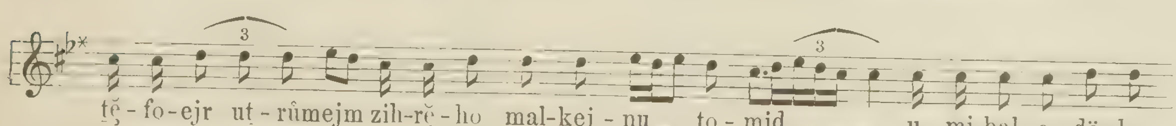


Schwingungen:	561	?	615,5	700	455
Cent:	866		1026	1250	504
Europ.:	548		615,2	690	435

Die Messung ergab für ♯c—es weniger als eine verminderte Terz, es—f mehr als eine ganze Stufe.

Pl. 1678.







In der Wiedergabe findet sich auch ein Vorbereitungsmotiv vor dem Schluß in dem Worte „wĕtomejh“. In dem Worte „Ṣûqa“ ist der Ton c nicht genau.

Aus der Erläuterung ergibt sich, daß sich nur drei Tonsysteme in den Tĕfillaweisen finden, und zwar:

1. Moll mit einer großen Sekunde zwischen dem siebenten Ton und der Tonika. In dieser Tonart stehen: Tĕfillaweise a, Propheten, Hohelied, Eḫa und Qinôṯ, Sĕliḥôṯ und die Hohefeiertagsweise a und b.

2. Dur mit einer kleinen Sekunde zwischen dem siebenten Ton und der Tonika. In dieser Tonart stehen: Estherweise, Tĕfillaweise für Sabbat und Festtage.

3. Die ʿIraq oder Siga genannte Tonart, die der dorischen ähnlich ist. In ihr stehen: Pentateuchweise b, Hohefeiertagsweise c und die Širaweise. —

—

Wie wir gesehen haben, ist der Synagogengesang gänzlich rezitativisch, und sogar festgefügte Melodien wurden rezitativisch umgestaltet. Wenn sich diese festgefügten Melodien überhaupt finden, so sind sie anscheinend dem persischen Synagogengesang doch fremd und erst in der letzten Zeit in ihn eingedrungen. Es sind dies: Nr. 48, „jigdal“, eine in Syrien und Mesopotamien verbreitete Melodie, arabischen oder auch persischen Ursprungs. — Nr. 76, „Lĕḇa êli tĕsuqaṯi“, gesungen vor Kǫl Nidrej, Nachahmung einer sephardischen und syrischen Melodie. Aber auch bei den Jemeniten ist die Melodie dieses Liedes streng rhythmisch. — Nr. 85, „šinanim šaananim“ für Jôm Kippur, ebenfalls Nachahmung einer sephardischen Melodie, am Schluß in der persischen Sĕliḥaweise. —

Es ist bemerkenswert, daß es auch im traditionellen Gesang der Perser wie in dem der Jemeniten nicht die Ḥigaz-Tonart gibt, die bei den Aschkenasim „Ahaḇa Rabba-Weise“ heißt, und bei der die erste Stufe einen Halbton und die zweite $1^1/_2$ Töne hat.

B. DER AUSSERSYNAGOGALE GESANG.

Der außersynagogale Gesang der persischen Juden stammt ganz und gar von den mohammedanischen Persern, an eigenem haben sie nichts. Ein Prüfstein für die geistige Schaffenskraft und Frische eines Volkes sowie für die Aufrechterhaltung seiner Eigenart ist seine Produktivität im Volksliede. Die Jemeniten vermögen noch Melodien zu schaffen, aber bei den persischen Juden ist die produktive Kraft scheinbar längst dahin. Auch bei Juden anderer Länder ist eine musikalische Unfruchtbarkeit wahrzunehmen, so bei den italienischen und europäischen Sephardim.

Deshalb habe ich nur wenige Beispiele für den außersynagogalen Gesang gebracht, ich wollte vielmehr nur an ihnen die Art des weltlichen Gesanges der persischen Juden zeigen.

Beispiel 122 ist ein Lied von R. Aḇraham ibn ʿEzra, zu dem die persischen Juden noch einen Vers zu Anfang hinzugefügt haben: „Adonênu, maginênu, ruaḥ appênu, ʿEzra hassôfêr“ („Unser

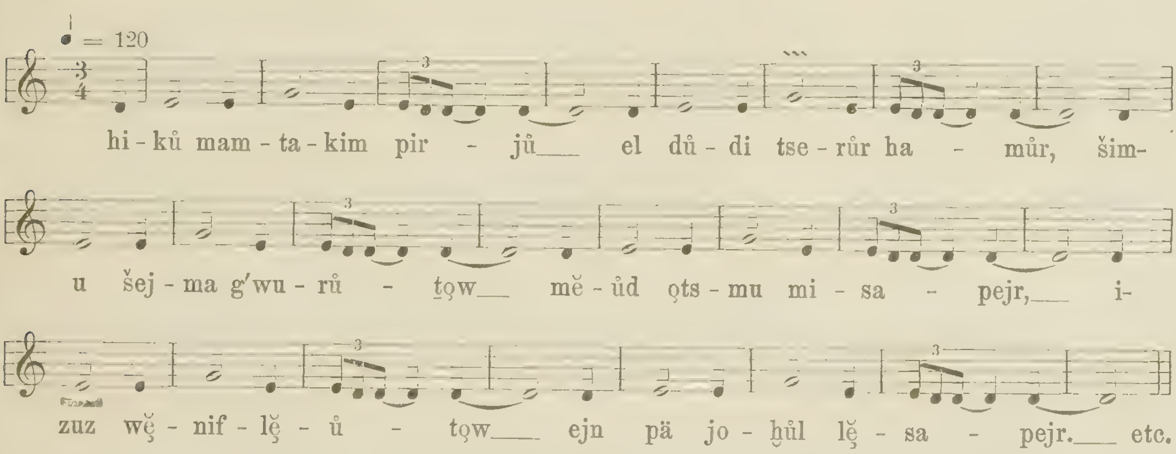
Herr, unser Schild, Geist unseres Mutes, ʿEzra der Schriftgelehrte“). Dieses Lied ist ʿEzra dem Schriftgelehrten gewidmet und allen Juden lieb und heilig. Die Melodie ist nach einem Sänger aus Schiraz wiedergegeben, aber es gibt auch noch andere Melodien für dieses Lied. — Nr. 123 stammt ebenfalls aus Schiraz, gleichfalls zu dem Lied von Nr. 122, nur am Anfang steht hier: „Adônaj malaḇ, adônaj mẹlẹh, adônaj jimlôḇ lĕʿôlam waẹd“ („Gott war König, ist König und wird König sein in alle Ewigkeit“).

Nr. 124 ist die dritte Strophe des Liedes „Jôm lĕjôm ôdẹ lĕšimḇa“ von R. J. Nağara. Die Melodie stammt aus Qaschan, ebenso auch Nr. 125 zu „Jaḥid ram bĕšalôm pĕdê“ von R. J. Nağara, aufgenommen auf Platte 1609; die Messung der Töne ergab:



Schwingungen:	588	680	766
Cent:	948	1199	1406
Europ.:	580,6	651,8	755,1

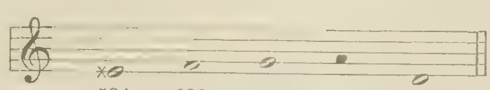
Auf der Platte ist die Quinte tiefer als im Beispiel. Das Folgende ist die Wiedergabe von Platte 1609.



Der Sänger von Beispiel 125, ein alter Musikant und Tänzer von 75 Jahren, übersprang die Reime, fügte Interjektionen wie ah! ein und änderte auch sonst etwas die Melodie. —

Nr. 126 aus Teheran ist ein Lied des oben erwähnten Dichters Ḥajjim Eliʿẹzer Mizraḥi. Von demselben Dichter habe ich auch Nr. 127—130 aufgenommen, bei dem letzten Beispiel ist auch der Text von ihm. —

Nr. 134 stammt gleichfalls von dem Sänger aus Qaschan, und wurde auf Platte 1608 aufgenommen, die Messung der Töne ergab:



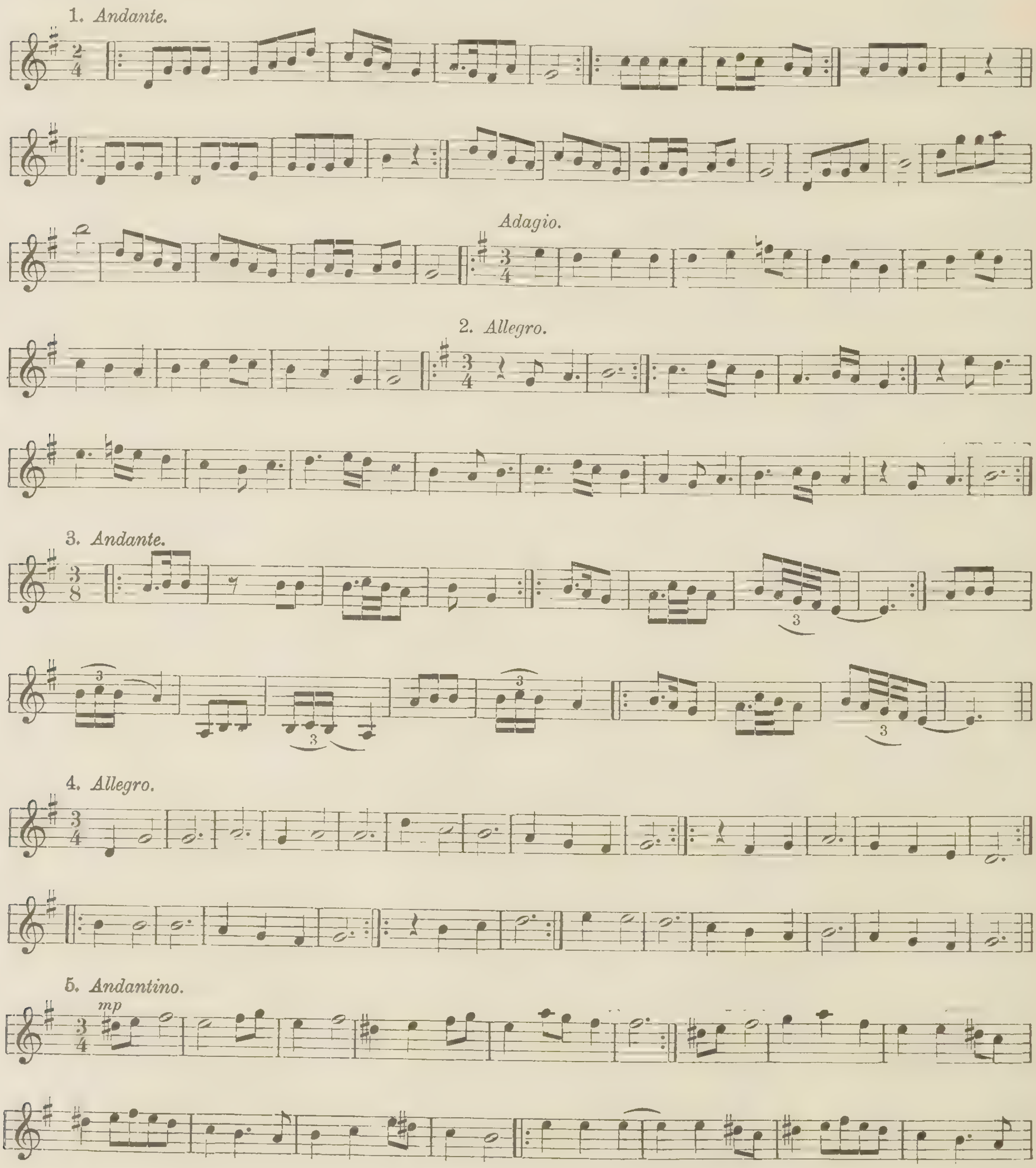
Schwingungen:	584	692	744	?	575
Cent:	936	1230	1355		909
Europ.:	580,6	690,5	755		580,6

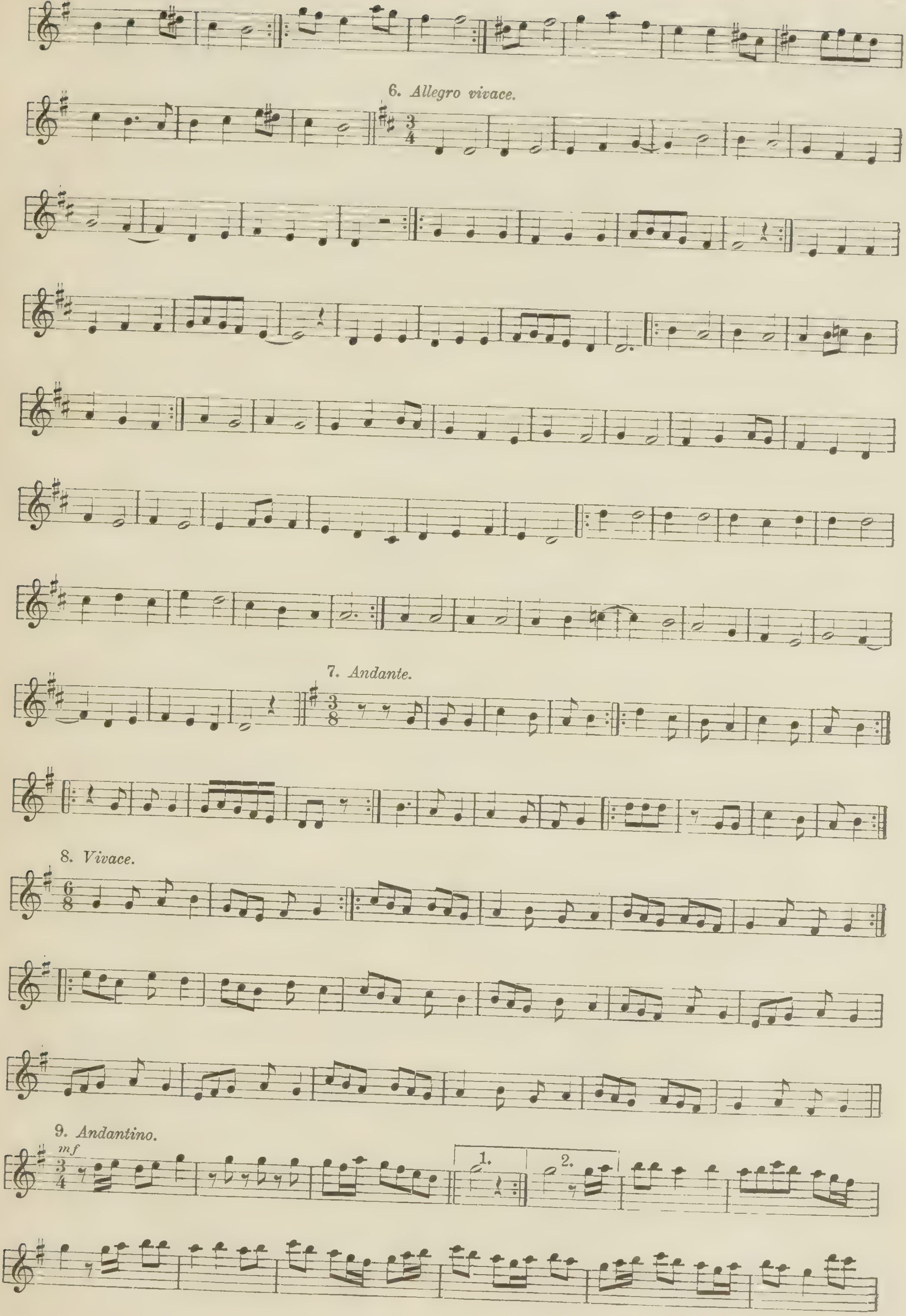
Beispiel 133 aus Urmia „Jašlim haêl qêṣ gâluṯ“, ebenfalls von R. J. Nağara. — Beispiel 131 und 132 haben persische Texte, denn, wie oben auseinandergesetzt, singen die persischen Juden meistens persisch, und auch der Hauptteil ihrer religiös-nationalen Poesie ist persisch abgefaßt. Schahin wird in ganz Persien und Buchara an jedem Sabbatnachmittag persisch rezitiert, besonders im Winter; eine allgemeine Weise zu Schahin gibt es jedoch nicht, vielmehr überträgt

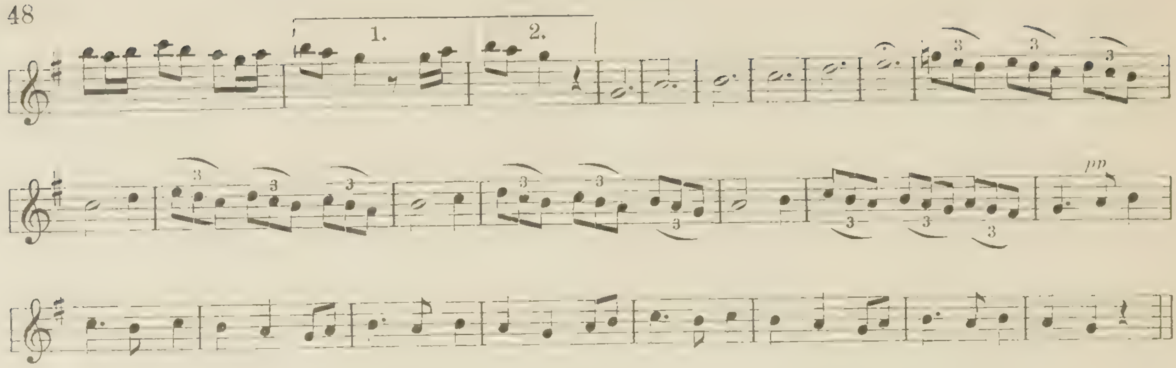
jede Gemeinde oder Provinz irgendeine persische Weise auf ihn, wovon hier zwei Beispiele gegeben werden sollen:



Um auch von der persisch-mohammedanischen Musik wenigstens eine Vorstellung zu geben, bringe ich hier einige Teheraner Weisen vom Hoforchester des Schah. Ein russischer Christ zeichnete sie im Jahre 1892 auf und bearbeitete sie mit Klavierbegleitung. Sein Manuskript geriet dann in die Hände eines Teheraner Juden, der sie nach Jerusalem brachte, und von dem ich sie dann abschrieb.




6. Allegro vivace.
7. Andante.
8. Vivace.
9. Andantino.
mf
1.
2.



Nr. 1, 4, 8, 9 stehen im Dur-ähnlichen ʿAġam, 2 und 7 in Maqam Auġ, ähnlich der hyperphrygischen Tonart; Nr. 3 in Duga (phrygisch); Nr. 5 in Maqam Ispahan oder Ḥiġaz: Nr. 6 in Maqam Rast, der Dur ähnlich ist. —

DER GESANG DER BUCHARISCHEN JUDEN.

Da die bucharischen Juden in der Hauptsache aus Persien stammen, ist auch ihr traditioneller Gesang persisch. Wenn aber auch ein großer Teil ihrer Melodien bei den persischen Juden zu Hause ist, so kommt doch noch ein babylonischer Teil hinzu, anscheinend unter dem Einfluß der babylonischen Gelehrten, die nach Buchara kamen, um hier jüdisches Wissen zu verbreiten. Ferner sind manche Weisen von der mohammedanischen Bevölkerung übernommen. — Die bucharischen Juden sind musikliebend und bevorzugen einen Vorbeter mit schöner Stimme.

Besonderen Wert legen sie auf den andachtvollen Gesang von „Nišmat̲“ und „Jôṣêr“; wenn der Vorbeter diese Gebete singt, hört die ganze Gemeinde ihm zu und lauscht seiner Stimme in tiefer Andacht, und niemand wagt es, einen Laut hören zu lassen, ebenso auch beim Thoravortrage. — Wenn dagegen Musaf gesagt wird, ist jede Disziplin gelöst, man spricht bei der Wiederholung dieses Gebetes und gibt gar nicht auf den Vorbeter acht.

Nr. 135. Die bekannte Weise des Pentateuchvortrages, die sie anscheinend ebenfalls wie die Perser aus Mesopotamien übernommen haben (vgl. oben). Nr. 136. Der „Šira“-Vortrag, dieselbe Weise wie beim Pentateuchvortrag, nur mit besonderen Verzierungen bei Sôf Pasuq. Dieses Motiv findet sich auch im Širavortrage der Aschkenasim. — Die Haft̲aramelodie (Nr. 137, 138) ist ohne Akzente, außer Atnaḥ, Sôf Pasuq und dem Vorbereitungsmotiv für den Schluß. Diese Weise enthält vier Motive:



Motiv 1 und 4 ähneln einander und schließen auf der Tonika f; Motiv 2 mit Atnaḥ schließt auf der Terz a; Motiv 3, das Vorbereitungsmotiv, sinkt zur Terz unterhalb der Tonika hinab. — Diese Weise gleicht in ihrem Wesen der persischen Prophetenweise (69), nur Motiv 2 schließt hier auf der Sekunde. — Auch die Estherweise (139) gleicht der persischen (113) (vgl. oben), nur haben die Bucharer eine besondere Melodie für die Verse „Und das Mädchen“ (Esther II, 4), „Ein jüdischer Mann . . .“ (II, 5), „In dieser Nacht . . .“ (VI, 1), „Denn der Jude Mordĕḇaj . . .“ (X, 3), die wir in Beispiel 140 geben. Auch die süddeutschen Juden singen diese Verse in besonderen Melodien. —

Die Ebaweise Nr. 143 gleicht der persischen (97, 99) zu Kap. 1, 2, 4; die bucharische Weise zu Kap. 3 (144) dagegen weicht von der persischen (100) ab, denn ihr Tonsystem hat eine große Terz:

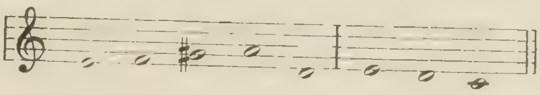


und zwei Motive, das eine zu Atnaḥ, das mit der Sekunde g schließt, und das andere zu Sôf Pasuq. — Sodann fehlen den bucharischen Juden die vielen Qinôṯweisen, an denen die persischen so reich sind. —

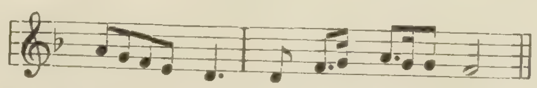
Nr. 145 und 146 sind für Ḥanukka, in Moll mit dem Umfang einer Quinte. — Nr. 147 für das Anzünden der Lichte, sie wird aber auch für andere Gebete genommen. — Nr. 148 ist die Weise für Zᵉmirôṯ und Psalmen und ähnelt Beispiel 145 und 146. — Nr. 149 für „Nišmaṯ"; es ist bei ihnen eine sehr geschätzte Weise, nach der man auch den Zôhar sagt; sie stammt von der mohammedanischen Weise zu „Zikker", der mahommedanischen Geheimlehre. Man singt sie in Begeisterung und heiliger Erregung. Sie ist in Dur, von der persischen Nišmaṯweise (59, 119) verschieden. — Nach der Nišmaṯweise singt man auch das halbe Qaddiš bis zu „Barḫu" (150). — „Jôṣêr" steht in Moll (151). — Nr. 152 dient auch zum Lernen von Mišna und Talmud. — Nr. 153 ist für „Lᵉdawid baruḫ", das man an Sabbatausgang vor dem Abendgebet sagt. In Buchara pflegt der Vorbeter diesen Gesang allein vorzutragen, ohne daß die ganze Gemeinde unisono mitsingt, wie es sonst überall bei den Juden üblich ist. —

Nr. 156 ist das Qaddiš für die hohen Feiertage, es steht in der bekannten Hohenfeiertagsweise, dessen Tonsystem ʿIraq ist wie die dritte persische Hohefeiertagsweise. Ebenso ist es bei Nr. 159, der ʿAmida, und Nr. 160. —

Nr. 161, „Adônai šamaʿti simʿăḇa jarêti", gleicht der babylonischen Weise. Auch die ʿAḇôdaweise (Nr. 162) ähnelt der babylonischen. — Nr. 163 ähnelt Nr. 162; Nr. 164 beruht auf der Tᵉfillaweise für die hohen Feiertage. Nr. 165 steht in Ḥigaz, der Schluß ist auf der großen unteren Terz



und ist eine bucharische Weise. — Nr. 167, für die Beschneidung, ähnelt in Motiven und Charakter den jemenitischen Weisen; jedenfalls findet sie sich weder in Persien noch in Mesopotamien. — Nr. 166, für Sᵉliḥôṯ, gleicht der Jôṣêrweise (Nr. 151); es ist erwähnenswert, daß ihre Motive sich in den Tᵉfillôṯ für die hohen Feiertage bei allen Teilen des jüdischen Volkes, auch den verschiedenen Aschkenasim, finden:



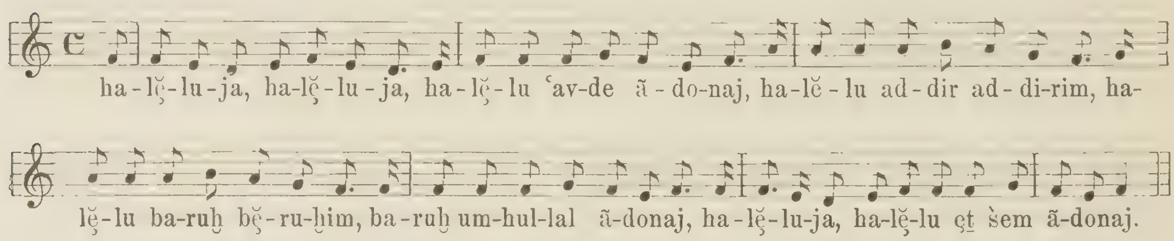
Am Purimabend vor dem Abendgebet singt man den Pizmôn „Purim, Purim lanu" des R. Jôsêf Šalôm aus dem sephardischen Maḥzôr (Beṯ-ʿOḇêd 168); dieselbe Sitte ist auch in Daghestan. Seine Melodie findet man unter Nr. 141, sie ist im Maqam Nahawand. — Vor der Verlesung der Mᵉgilla singt man den Pizmôn „Qorĕê mᵉgilla" von R. Aḇraham ibn ʿEzra (ebenda 173), ebenso auch in Daghestan, dessen Melodie Nr. 142 gibt; sie steht in der Estherweise. — Nr. 154 ist die Melodie zu „Adôn ʿôlam", man singt sie an allen Sabbaten und Festtagen nach der Tᵉfilla. Die Form dieser Weise läßt vermuten, daß sie aus Europa stammt. Sie besteht aus zwei einfachen Sätzen mit Verlängerung des Schlusses. Der erste Satz wird zweimal wiederholt, beim ersten Mal unter Hinzufügung von zwei Takten, das zweite Mal von einem Takt. Der zweite

Satz steht in der Parallelterz (der erste in C-Moll und der zweite in Es-Dur); er ist einfach gebaut und hat am Schlusse noch eine Verlängerung von zwei Takten. —

Den Pizmôn Nr. 155 singt man beim Simḥat-Thora-Umzug, bei der Schenkung einer Thorarolle an die Synagoge.

Der Spender spricht die „Šeheḥĕjanu“-Benediktion, und die Thorarolle wird unter einem Baldachin nach der Synagoge überführt, bei welcher Prozession gesungen und Geld gespendet wird.

Die Bucharer spenden sehr oft Thorarollen. Im bucharischen Viertel in Jerusalem wurden im Laufe von 20 Jahren gegen 300 Thorarollen gespendet. Beim Singen tanzt und hüpft man auf der Straße vor der Thorarolle. Dieser Pizmôn ist auch bei den Syrern und Sephardim in folgender Form verbreitet:



Die Weise von „Aḥôt qĕṭanna“, Nr. 157, ähnelt in ihrem Wesen Nr. 143. — Die Weise „Ḥôn taḥôn“, Nr. 158, ist babylonisch. —

DER GESANG DER DAGHESTANISCHEN JUDEN.

Der Synagogengesang steht bei ihnen auf keiner hohen Stufe, die Weisen zur Bibel und zu den Gebeten sind wenig und kümmerlich, aber trotzdem stammen auch sie von der hebräischen Musik ab, und sie gleichen den Weisen der persischen Juden. — I. Tscherni[1] sagt, das sie überhaupt keine Weisen haben, aber damit meint er anscheinend Melodien im europäischen Sinne; denn ihre Gebetsweise ist rezitativisch wie die der persischen Juden, wenn auch sehr einfach. — Am Schluß des Notenteils finden sich einige Beispiele für ihren Gesang (Nr. 170—176). Nr. 170 ist ein Beispiel für die Pentateuchvorlesung ohne Akzente bis auf Atnaḥ und Sôf Pasuq und vielleicht auch noch Qadma, d. h. für den Anfang des Verses, denn manchmal kommt am Versanfang das aufsteigende Motiv, wie bei dem Worte „Wajjaʿas“. — Ihre Pentateuchweise beruht auf der allgemeinen. Freilich kann man unmöglich wissen, ob die gegenwärtig in Daghestan vorhandene Form die antike, primitive Form ist, die dann in andern Ländern fortgebildet und verschönert wurde, oder ob sie, wie ihre Träger, verkümmert und herabgekommen ist. — Nr. 171 ist ein Beispiel für die Psalmenweise in Moll mit Hervorhebung von fünf Tönen, wobei Atnaḥ auf der Sekunde (e) ruht. Sie ähnelt einigen bucharischen Melodien (vgl. Nr. 145, 146, 148). — Nr. 172, ein Beispiel für Eḫa, ähnelt gleichfalls dem persischen Eḫa, ebenso das Beispiel für „Ani haggeḇer“, Nr. 173. Nr. 174, ein Beispiel für die ʿAmida an den Hohenfeiertagen, steht ebenfalls in Moll und gleicht der persischen Weise. Andererseits erinnern diese Weisen an die polnisch-litauische. — Nr. 175 ist die Weise zu „Aḥôṯ qĕṭanna“; die zweite Strophe trug der Sänger eine Quarte höher vor, denn an Stelle von g—a—h sang er c—d—e, und die als Halbstufen angehenden Töne brachte

[1] In seiner Reisebeschreibung im Kaukasus, Petersburg, 1882 (hebräisch).

er in einem eigentümlichen Tremolo hervor, das sich nicht schriftlich fixieren läßt. — Nr. 176 ist ein allgemeines Beispiel für Qinôṯ. —

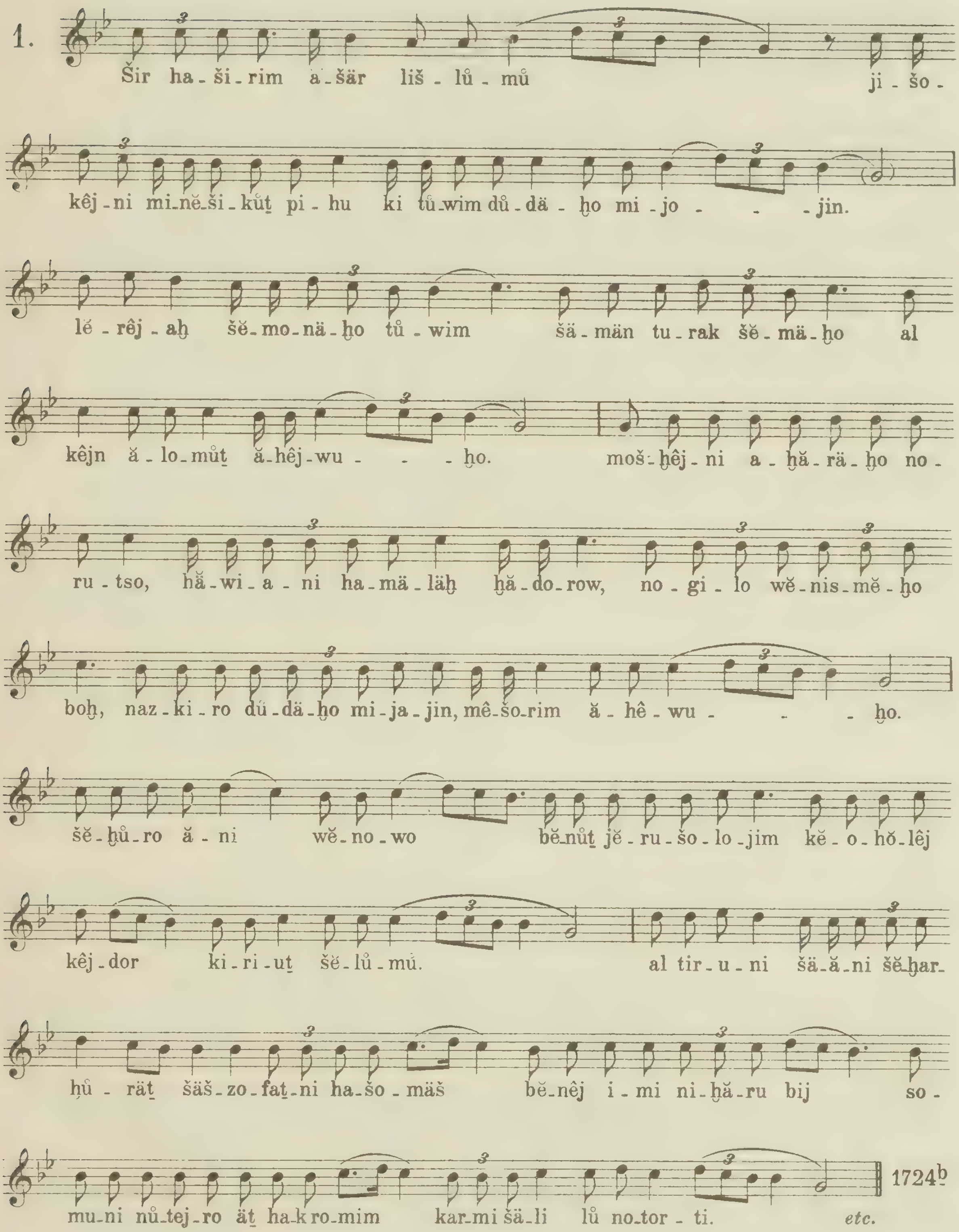
Außer diesen Beispielen habe ich keine Weisen von irgendwelchem Wert bei ihnen gefunden; sie besitzen auch keine große gesangliche Tradition, sondern sind in musikalischer Hinsicht arm. Ihr Gesang macht den Eindruck wie Jammern und Stöhnen, anscheinend ist dieser Zug der Gesangsart umwohnenden mohammedanischen und tatarischen Stämmen entnommen.

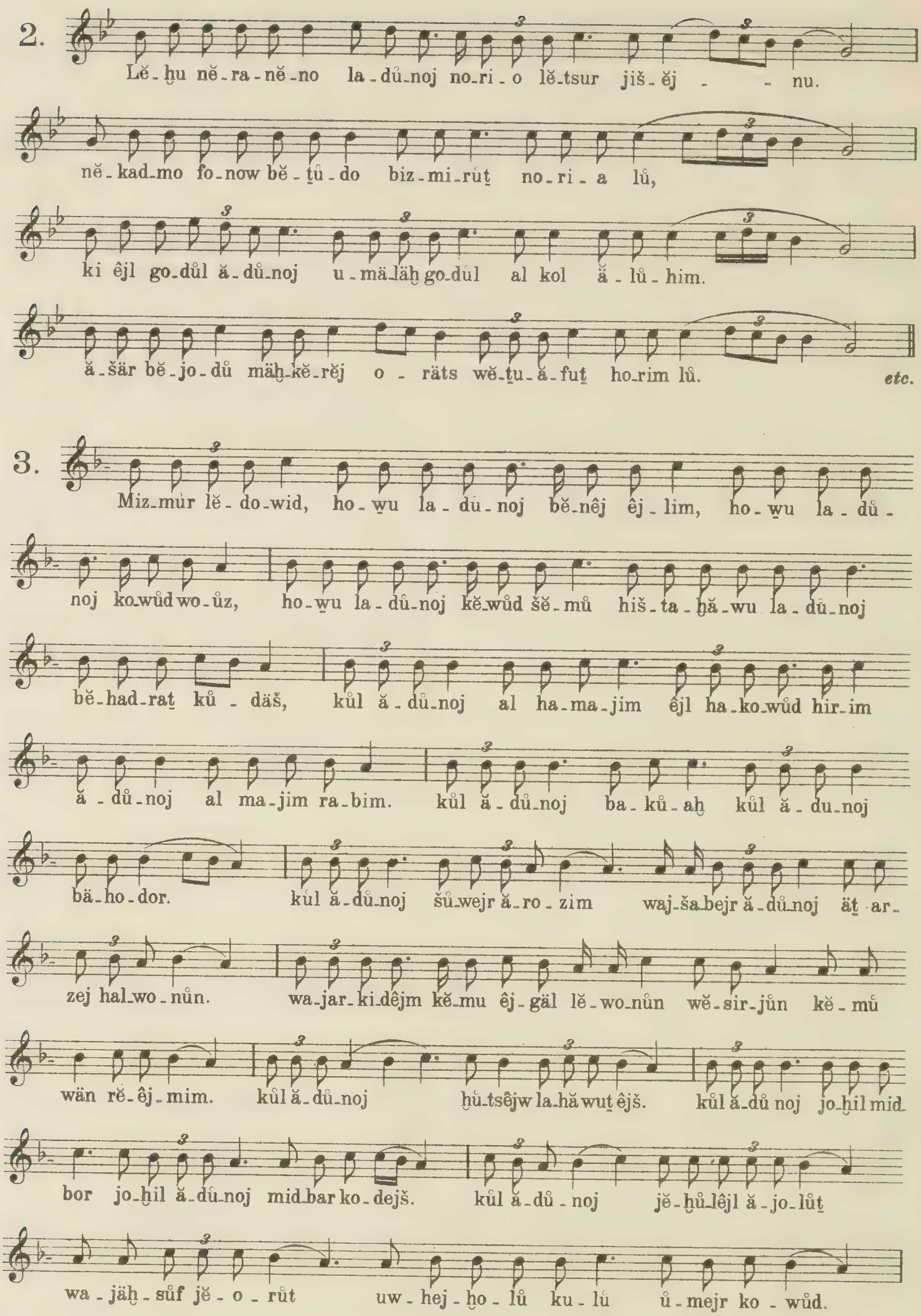
Die drei Bände, 1. der jemenitische, 2. der babylonische nebst dem aramäischen und 3. der persische nebst dem bucharischen und daghestanischen Gesang, enthalten die Musik der echt-orientalischen Juden, d. h. derjenigen Teile des jüdischen Volkes, die ihre Wohnsitze nicht verließen, nicht von außen her beeinflußt wurden, und zu denen keine Juden aus halbeuropäischen Gebieten hinzukamen, wie die syrischen, sephardischen, deutschen und polnischen Juden. Vielmehr sind sie Nachkommen der bei der ersten und zweiten Zerstörung des jüdischen Reiches Exilierten und der durch die byzantinischen Verfolgungen aus Palästina Verdrängten, die hauptsächlich im 3.—5. Jahrhundert gezwungen wurden, nach Mesopotamien auszuwandern. Es ist klar, daß die Tradition dieser Gebiete ohne Unterbrechung von der ältesten Zeit bis auf den heutigen Tag sich erhalten hat, im Folklor, im traditionellen Gesang der Bibel und der alten Gebete.

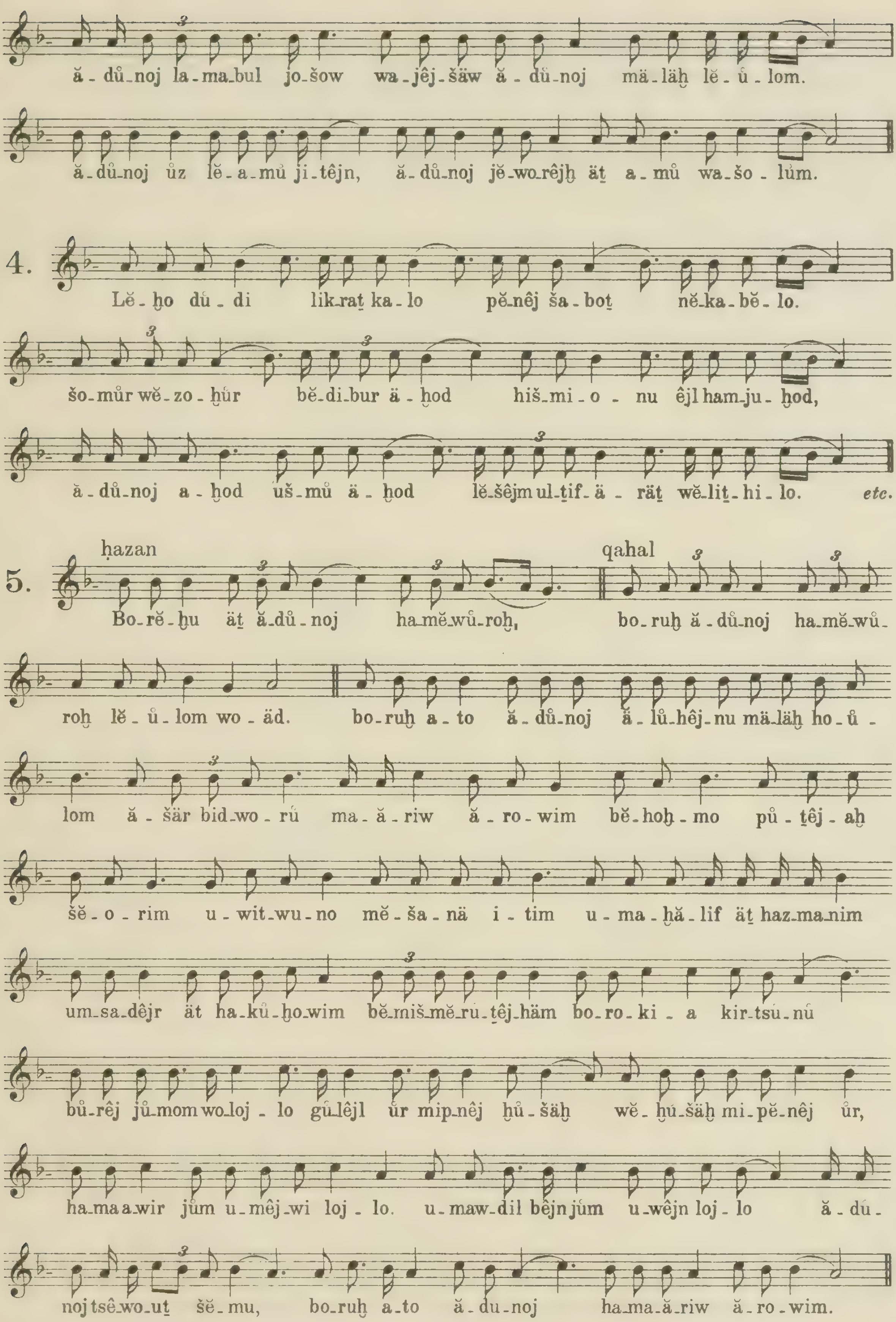
I Songs for Sabbat and Feasts לשבת ומועדים

Gesänge für Sabbat und Feiertage.

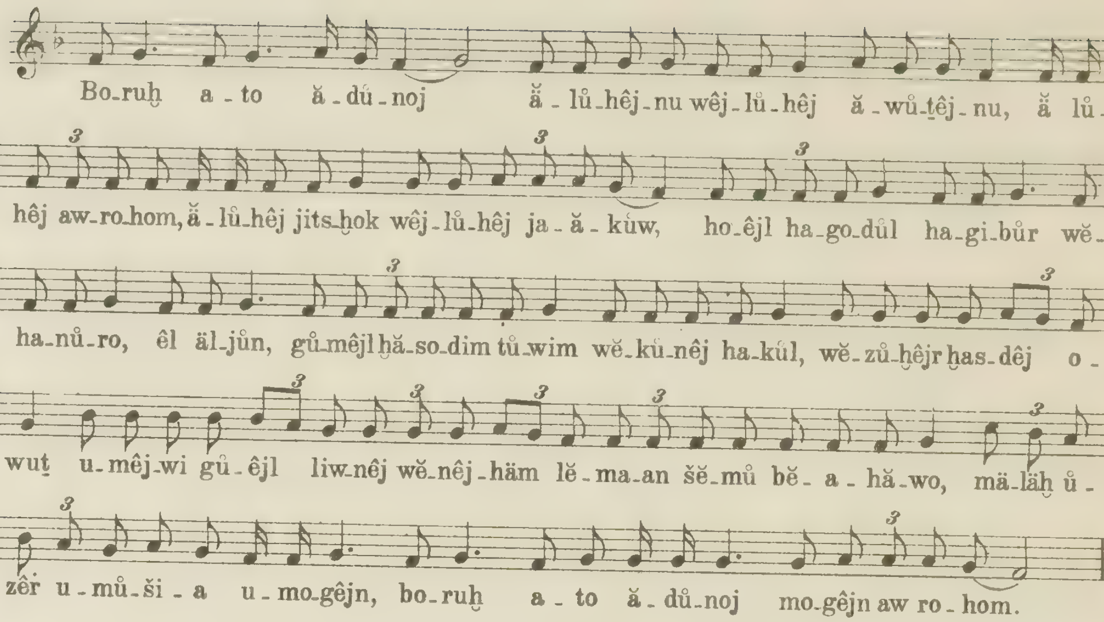
1.



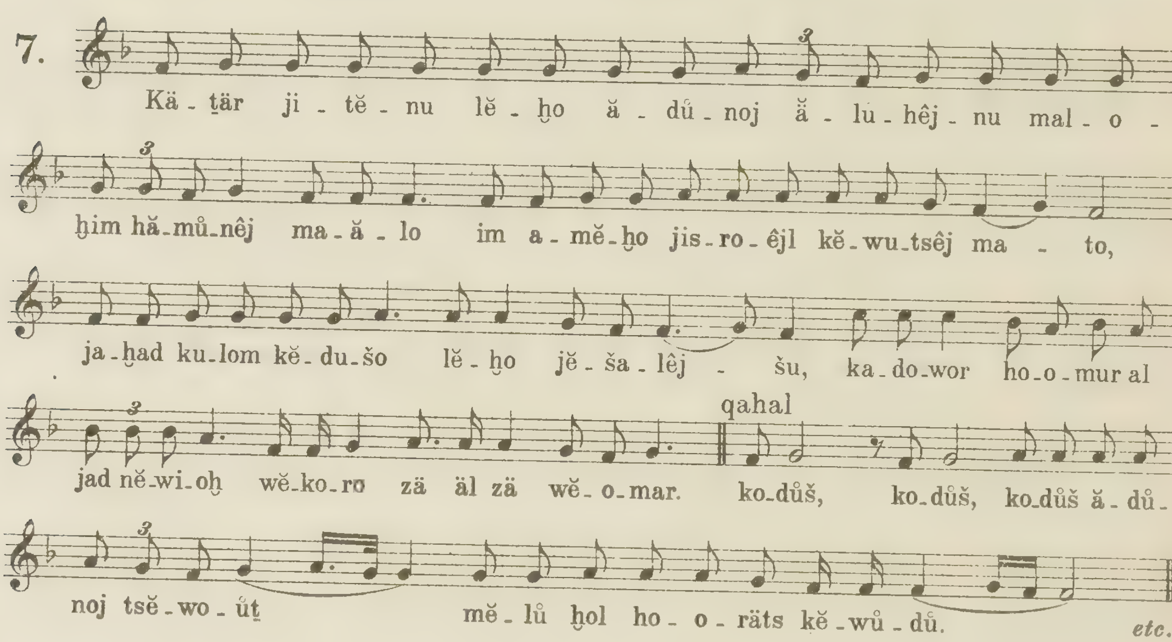

2.
Lĕ-ẖu nĕ-ra-nĕ-no la-dů-noj no-ri-o lĕ-tsur jiš-ĕj - - nu.
nĕ-kad-mo fo-now bĕ-ṯů-do biz-mi-rûṯ no-ri-a lů,
ki êjl go-důl ă-dů-noj u-mä-läẖ go-důl al kol ă-lů-him.
ă-šär bĕ-jo-dů mäẖ-kĕ-rĕj o-räts wĕ-ṯu-ă-fuṯ ho-rim lů.
etc.
3.
Miz-mur lĕ-do-wid, ho-w̱u la-dů-noj bĕ-nêj êj-lim, ho-w̱u la-dů-
noj ko-wůd wo-ůz, ho-w̱u la-dů-noj kĕ-wůd šĕ-mů hiš-ta-ẖă-wu la-dů-noj
bĕ-had-raṯ ků-däš, kůl ă-dů-noj al ha-ma-jim êjl ha-ko-wůd hir-im
ă-dů-noj al ma-jim ra-bim. kůl ă-dů-noj ba-ků-aẖ kůl ă-du-noj
bä-ho-dor. kůl ă-dů-noj šů-wejr ă-ro-zim waj-ša-bejr ă-dů-noj äṯ ar-
zej hal-wo-nůn. wa-jar-ki-dêjm kĕ-mu êj-gäl lĕ-wo-nůn wĕ-sir-jůn kĕ-mů
wän rĕ-êj-mim. kůl ă-dů-noj ẖů-tsêjw la-hă-wuṯ êjš. kůl ă-dů noj jo-ẖil mid-
bor jo-ẖil ă-dů-noj mid-bar ko-dejš. kůl ă-dů-noj jĕ-ẖů-lêjl ă-jo-lůṯ
wa-jäẖ-sůf jĕ-o-rût uw-hej-ẖo-lů ku-lů ů-mejr ko-wůd.


ă - dů - noj la - ma - bul jo - šow wa - jêj - šäw ă - dů - noj mä - läḫ lĕ - ů - lom.
ă - dů - noj ůz lĕ - a - mů ji - têjn, ă - dů - noj jĕ - wo - rêjḫ ät a - mů wa - šo - lům.
4.
Lĕ - ḫo dů - di lik - rat ka - lo pĕ - nêj ša - bot nĕ - ka - bĕ - lo.
šo - můr wĕ - zo - ḫůr bĕ - di - bur ä - ḫod hiš - mi - o - nu êjl ham - ju - ḫod,
ă - dů - noj a - ḫod uš - mů ä - ḫod lĕ - šêjm ul - tif - ä - rät wĕ - lit - hi - lo. etc.
5.
ḥazan
Bo - rĕ - ḫu ät ă - dů - noj ha - mĕ - wů - roḫ,
qahal
bo - ruḫ ă - dů - noj ha - mĕ - wů - roḫ lĕ - ů - lom wo - äd.
bo - ruḫ a - to ă - dů - noj ă - lů - hêj - nu mä - läḫ ho - ů - lom ă - šär bid - wo - rů ma - ă - riw ă - ro - wim bĕ - hoḫ - mo pů - têj - aḫ šĕ - o - rim u - wit - wu - no mĕ - ša - nä i - tim u - ma - ḫă - lif ät haz - ma - nim um - sa - dêjr ät ha - ků - ḫo - wim bĕ - miš - mĕ - ru - têj - häm bo - ro - ki - a kir - tsu - nů bů - rêj jů - mom wo - loj - lo gů - lêjl ůr mip - nêj ḫů - šäḫ wĕ - ḫů - šäḫ mi - pĕ - nêj ůr, ha - ma - a - wir jům u - mêj - wi loj - lo. u - maw - dil bêjn jům u - wêjn loj - lo ă - dů - noj tsê - wo - ut šĕ - mu, bo - ruḫ a - to ă - du - noj ha - ma - ă - riw ă - ro - wim.

6.

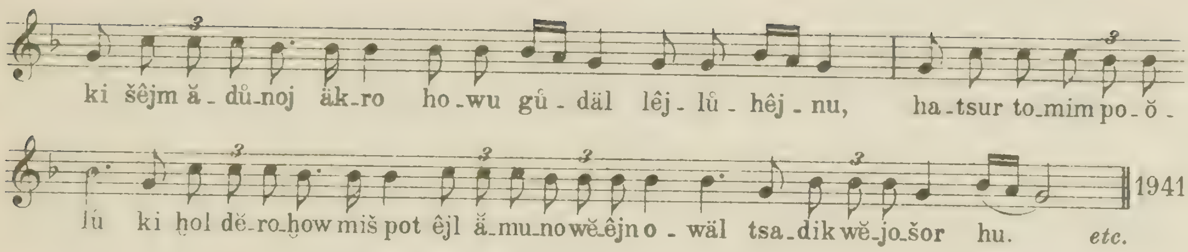

Bo-ruḫ a - to ă - dú - noj ă̆ - lů - hêj - nu wêj - lů - hêj ă - wů - t̠êj - nu, ă̆ lů -
hêj aw-ro-hom, ă̆ - lů - hêj jits-ḫok wêj - lů - hêj ja - ă - kůw, ho - êjl ha-go-důl ha-gi-bůr wĕ -
ha-nů-ro, êl äl-jůn, gů-mêjl ḫă-so-dim tů-wim wĕ-kü-nêj ha-kůl, wĕ-zů-ḫêjr ḫas-dêj o -
wut̠ u-mêj-wi gů-êjl liw-nêj wĕ-nêj-häm lĕ-ma-an šĕ-mů bĕ - a - hă-wo, mä-läḫ ů -
zêr u - mů - ši - a u - mo-gêjn, bo-ruḫ a - to ă - dů-noj mo-gêjn aw ro - hom.

7.

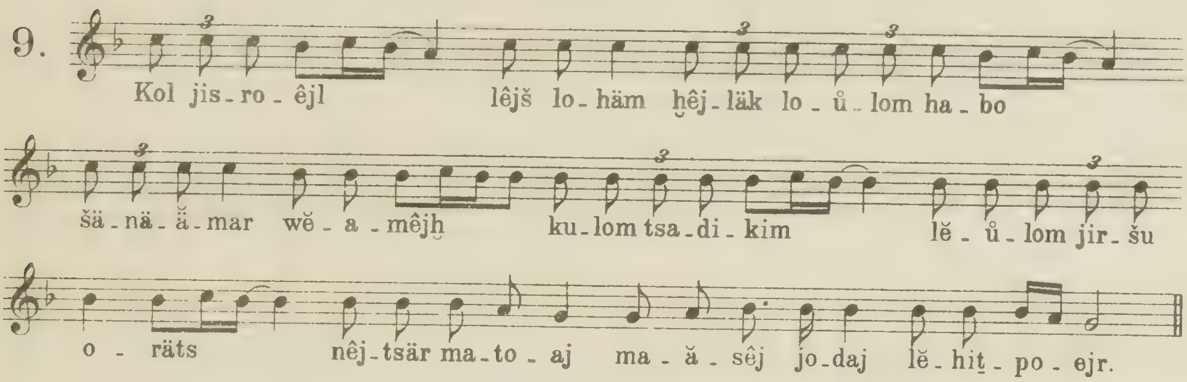

Kä - t̠är ji - tĕ - nu lĕ - ḫo ă - dú - noj ă̆ - lu - hêj - nu mal - o -
ḫim hă-mů-nêj ma - ă - lo im a - mĕ - ḫo jis - ro - êjl kĕ - wu - tsêj ma - to,
ja-ḫad ku-lom kĕ-du-šo lĕ - ḫo jĕ - ša - lêj - šu, ka-do-wor ho-o-mur al
jad nĕ-wi-oḫ wĕ-ko-ro zä äl zä wĕ - o - mar.
qahal
ko-důš, ko-důš, ko-důš ă - dů -
noj tsĕ - wo - ůt̠ mĕ - lů ḫol ho - o - räts kĕ - wů - dů.
etc.

8.

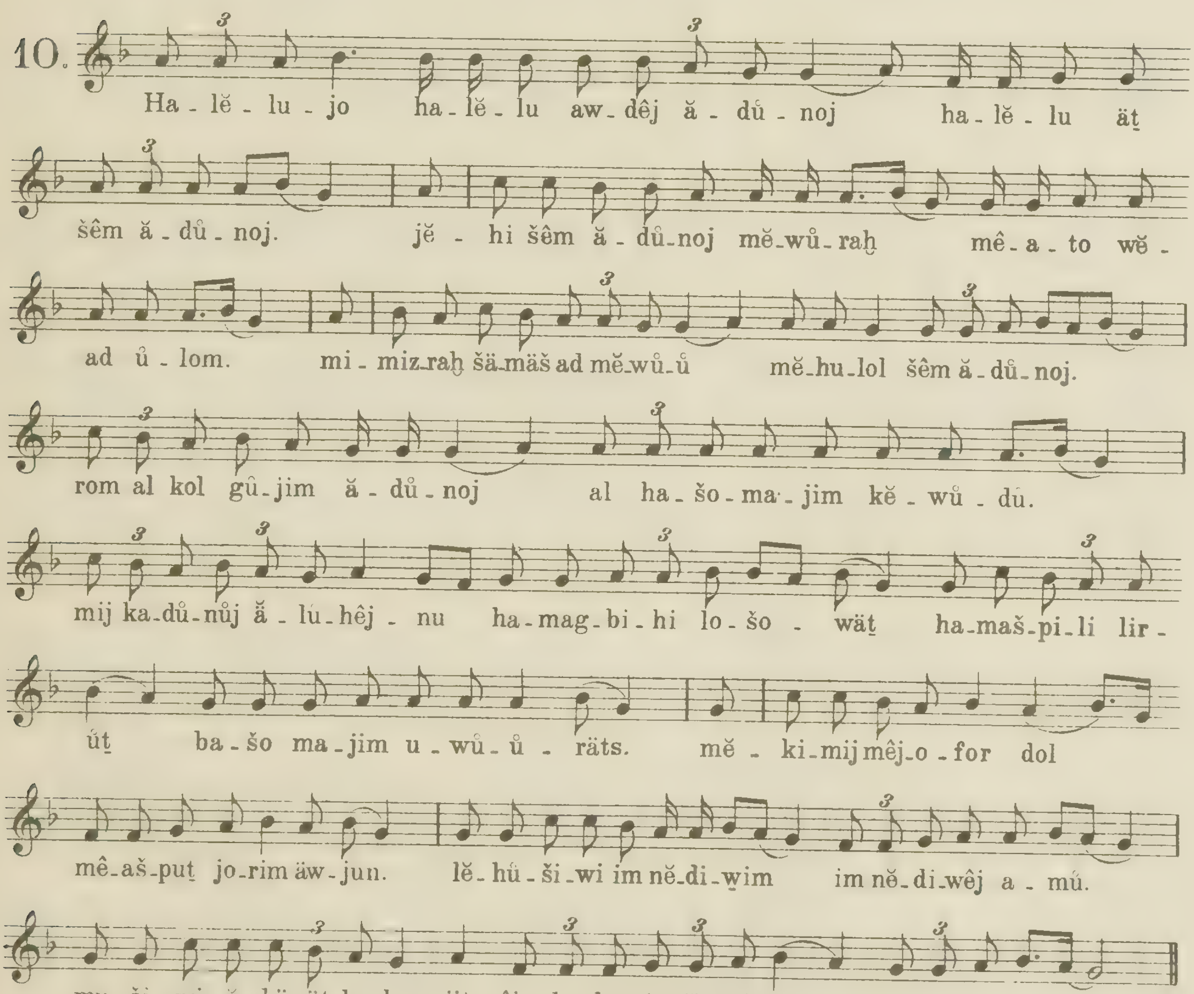

Ha - ă - zi - nu ha - šo - ma - jim wa - ă - da - bĕj - ro wĕ - t̠iš - ma ho - o - räts
im - rêj fij, ja - ă - ruf ka-mo-tor lik-ḫi, ti - zal ka - tal im - ro - t̠i,
kis - i - rim ă - lêj dä - šä wĕ - ḫir - w̠i - w̠im ă - lêj êj - säw.

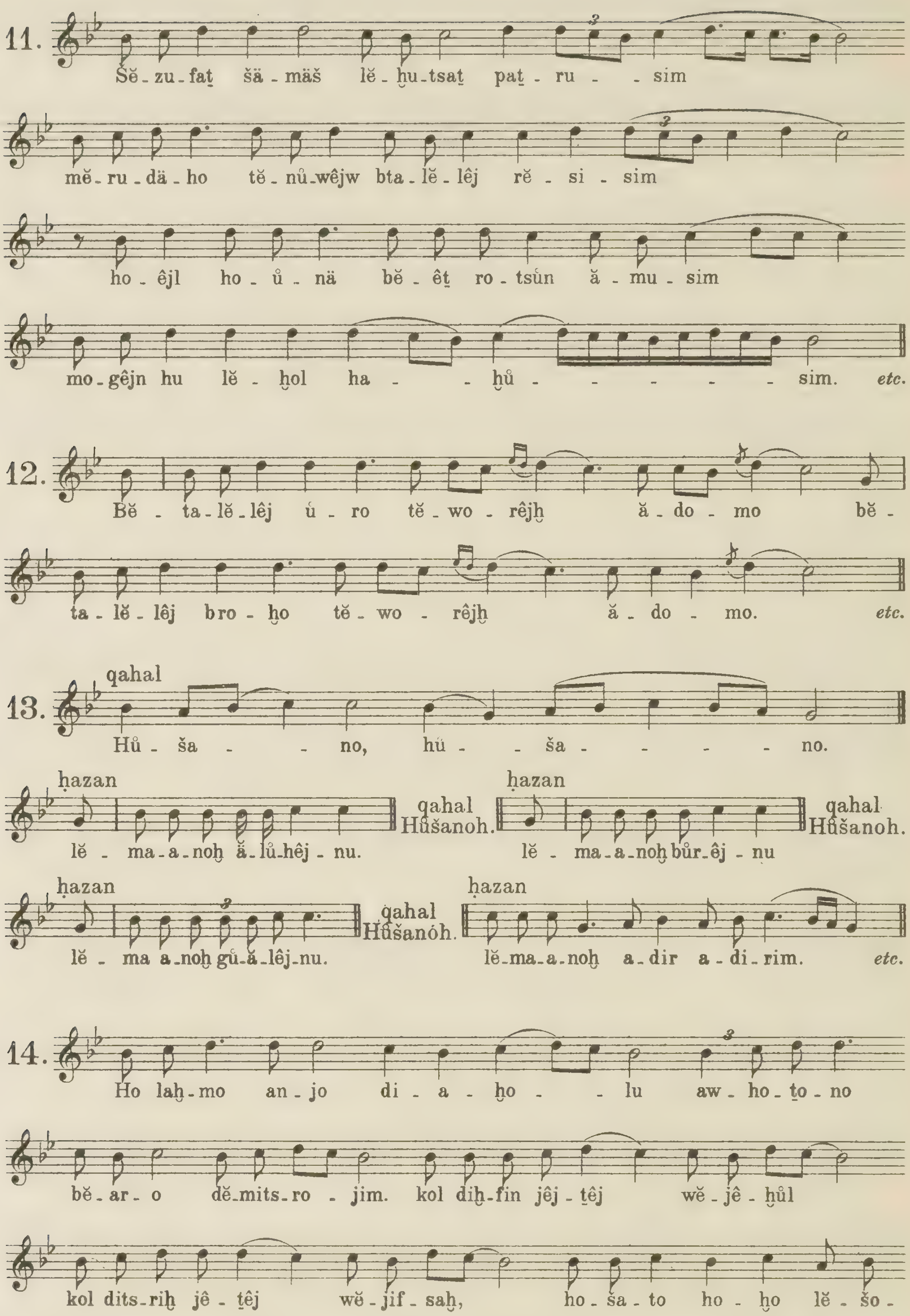

ki šêjm ă - dů_noj äk_ro ho_wu gû - däl lêj_ lů - hêj - nu, ha_tsur to_mim po_ŏ -
lú ki ḥol dĕ_ro_ḥow miš pot êjl ă_mu_no wĕ_êjn o - wäl tsa_dik wĕ_jo_šor hu. etc.
1941

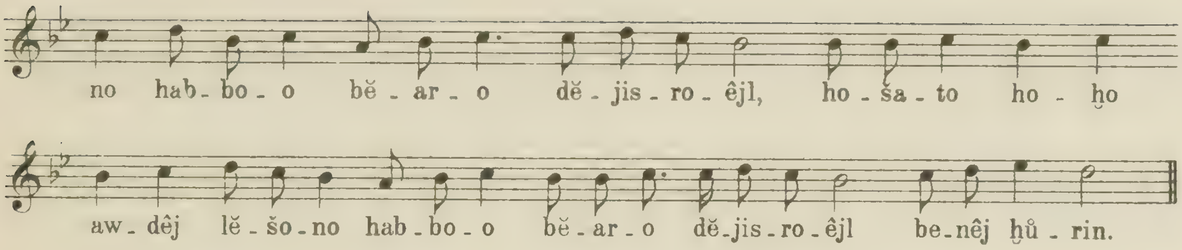
9.


Kol jis_ro - êjl lêjš lo_häm ḥêj_läk lo - ů - lom ha - bo
šä - nä - ă - mar wĕ - a - mêjḥ ku_lom tsa_di - kim lĕ - ů - lom jir - šu
o - räts nêj_tsär ma_to - aj ma - ă - sêj jo_daj lĕ - hit - po - ejr.

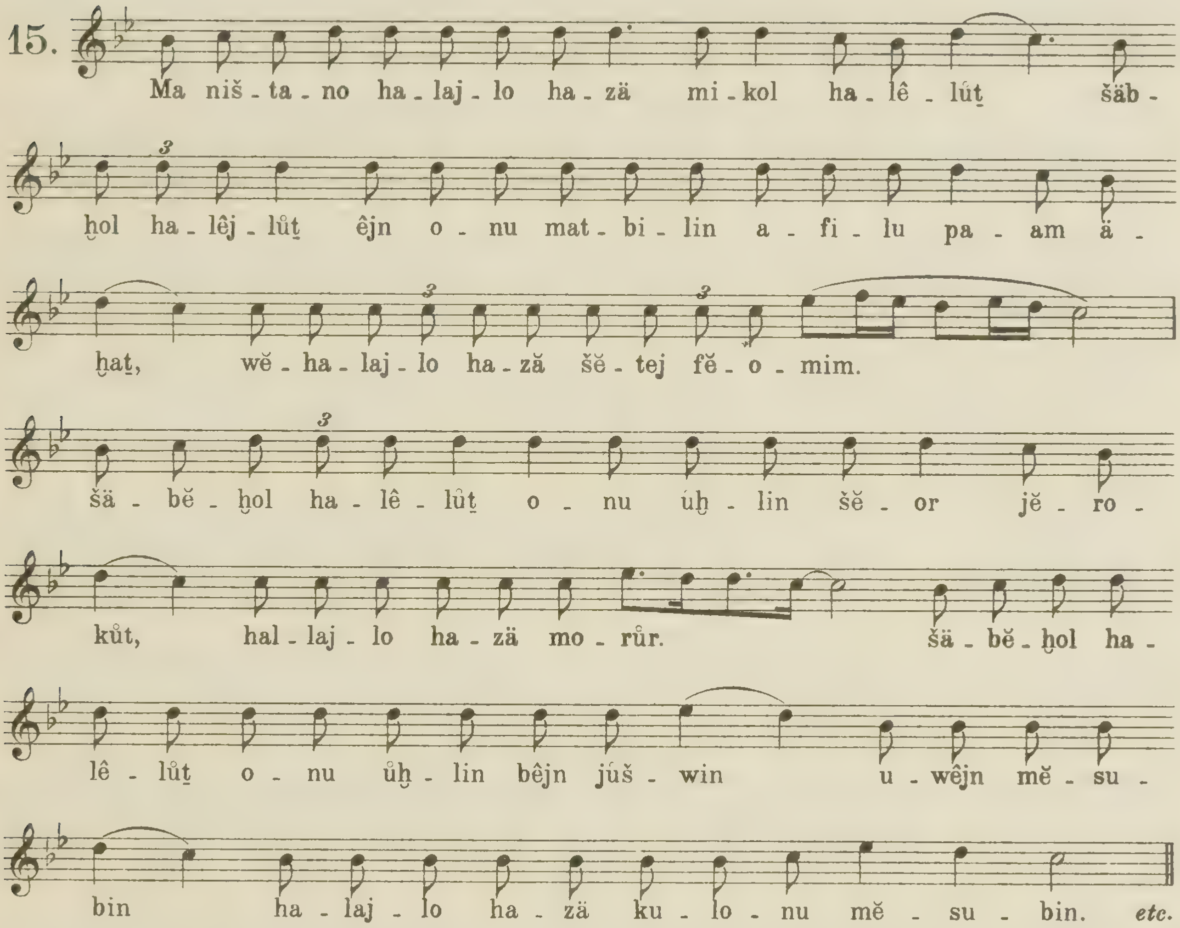
10.


Ha - lĕ - lu - jo ha - lĕ - lu aw - dêj ă - dů - noj ha - lĕ - lu ät
šêm ă - dů - noj. jĕ - hi šêm ă - dů_noj mĕ_wů_raḥ mê - a - to wĕ -
ad ů - lom. mi - miz_raḥ šä_mäš ad mĕ_wů_ů mĕ_hu_lol šêm ă_dů_noj.
rom al kol gû_jim ă - dů - noj al ha - šo - ma - jim kĕ - wů - dú.
mij ka_dů_nůj ă - lú_hêj - nu ha - mag - bi - hi lo - šo - wät ha - maš_pi_li lir -
út ba - šo ma_jim u - wů - ů - räts. mĕ - ki_mij mêj_o - for dol
mê_aš_put jo_rim äw - jun. lĕ - hú - ši_wi im nĕ_di_wim im nĕ_di_wêj a - mú.
mu - ši - wi ă - kä_rät ha_ba - jit êjm ha_bo_nim šĕ_mêj_ho ha_lĕ - lu_jo.

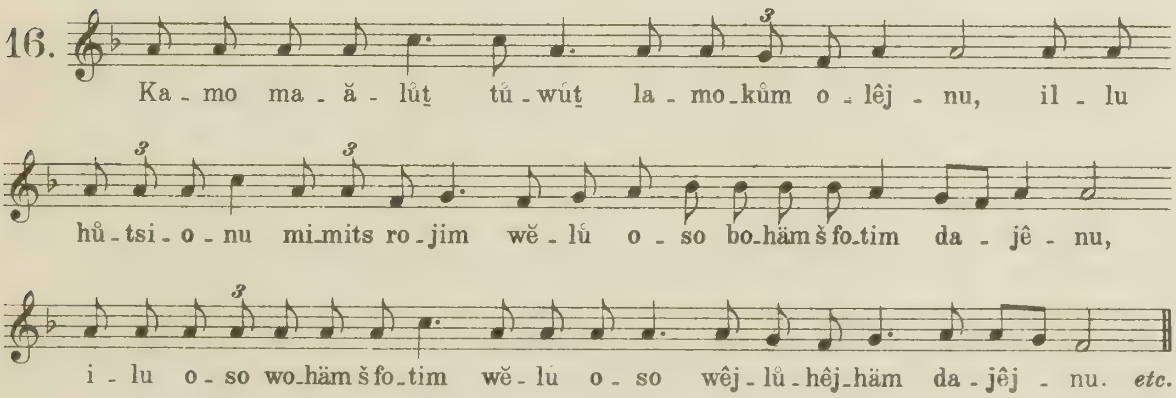

11.
Sĕ_zu_fat̲ šä - mäš lĕ_h̯u_tsat̲ pat̲ - ru - - sim
mĕ_ru_dä_ho tĕ_nů_wêjw bta_lĕ_lêj rĕ - si - sim
ho - êjl ho - ů - nä bĕ - êt̲ ro_tsůn ă - mu - sim
mo_gêjn hu lĕ - h̯ol ha - - h̯ů - - - - - sim. etc.
12.
Bĕ - ta_lĕ_lêj ů - ro tĕ_wo - rêjh̯ ă - do - mo bĕ -
ta - lĕ - lêj bro - h̯o tĕ - wo - rêjh̯ ă - do - mo. etc.
13.
qahal
Hů - ša - - no, hü - - ša - - - - no.
ḥazan
lĕ - ma_a_noh̯ ă_lů_hêj - nu.
qahal
Hůšanoh.
ḥazan
lĕ - ma_a_noh̯ bůr_êj - nu
qahal
Hůšanoh.
ḥazan
lĕ - ma a_noh̯ gů_ă_lêj_nu.
qahal
Hůšanóh.
ḥazan
lĕ_ma_a_noh̯ a_dir a - di_rim. etc.
14.
Ho lah̯_mo an - jo di - a - h̯o - - lu aw - ho - t̲o - no
bĕ_ar - o dĕ_mits_ro - jim. kol dih̯_fin jêj - t̲êj wĕ - jê - h̯ůl
kol dits_rih̯ jê - t̲êj wĕ - jif - sah̯, ho - ša - to ho - h̯o lĕ - šo -


no hab-bo-o bĕ-ar-o dĕ-jis-ro-êjl, ho-ša-to ho-ẖo
aw-dêj lĕ-šo-no hab-bo-o bĕ-ar-o dĕ-jis-ro-êjl be-nêj ẖů-rin.

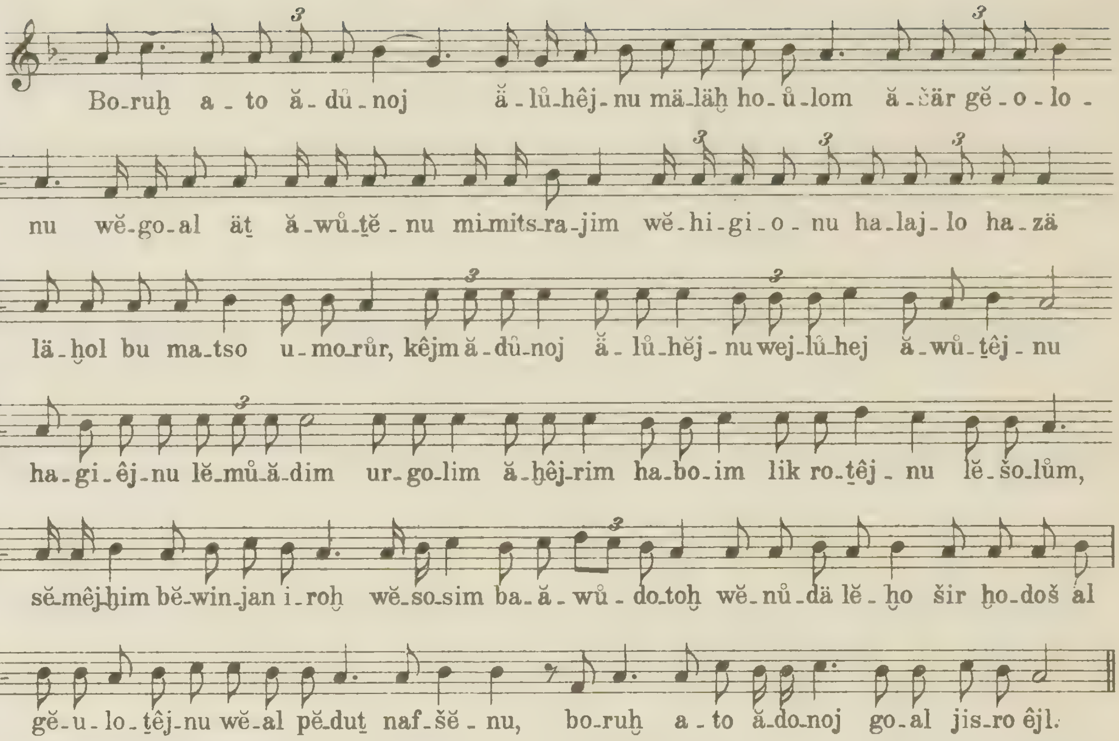
15.


Ma niš-ta-no ha-laj-lo ha-zä mi-kol ha-lê-lůṯ šäb-
ẖol ha-lêj-lůṯ êjn o-nu mat-bi-lin a-fi-lu pa-am ä-
ẖaṯ, wĕ-ha-laj-lo ha-ză šĕ-tej fĕ-o-mim.
šä-bĕ-ẖol ha-lê-lůṯ o-nu úẖ-lin šĕ-or jĕ-ro-
kůt, hal-laj-lo ha-zä mo-růr. šä-bĕ-ẖol ha-
lê-lůṯ o-nu ůẖ-lin bêjn júš-win u-wêjn mĕ-su-
bin ha-laj-lo ha-zä ku-lo-nu mĕ-su-bin. etc.

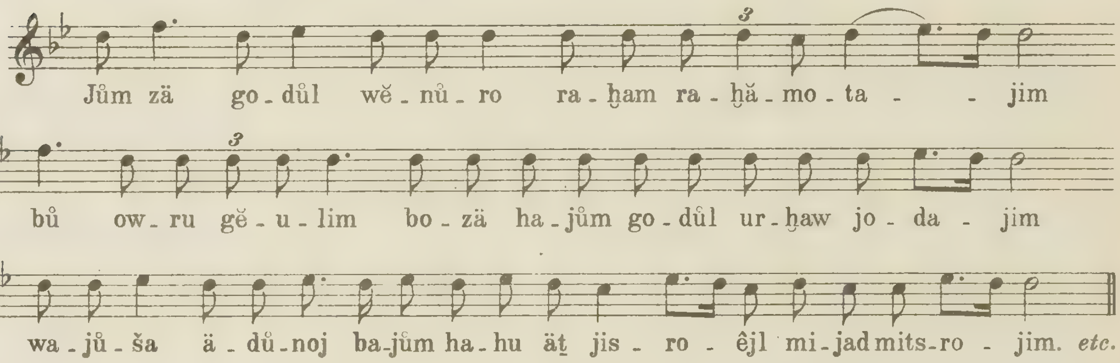
16.


Ka-mo ma-ă-lůṯ tú-wúṯ la-mo-kům o-lêj-nu, il-lu
hů-tsi-o-nu mi-mits ro-jim wĕ-lú o-so bo-häm š fo-tim da-jê-nu,
i-lu o-so wo-häm š fo-tim wĕ-lu o-so wêj-lů-hêj-häm da-jêj-nu. etc.

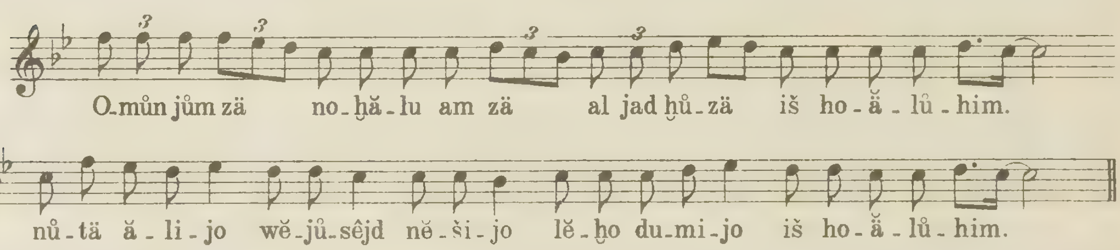
17.


Bo-ruẖ a - to ă - dů - noj ă - lů-hêj - nu mä-läẖ ho - ů -lom ă - čär gĕ - o - lo -
nu wĕ-go-al äṯ ă -wů-ṯĕ - nu mi-mits-ra-jim wĕ-hi-gi-o-nu ha-laj-lo ha-zä
lä-ẖol bu ma-tso u-mo-rûr, kêjm ă-dů-noj ă - lů-hĕj - nu wej-lů-hej ă -wů-ṯêj - nu
ha-gi-êj-nu lĕ-mů-ă-dim ur-go-lim ă-ẖêj-rim ha-bo-im lik ro-ṯêj - nu lĕ-šo-lům,
sĕ-mêj-ẖim bĕ-win-jan i-roẖ wĕ-so-sim ba-ă - wů - do-toẖ wĕ-nů-dä lĕ - ẖo šir ẖo-doš al
gĕ-u-lo - ṯêj-nu wĕ-al pĕ-duṯ naf-šĕ - nu, bo-ruẖ a - to ă-do-noj go-al jis-ro êjl.

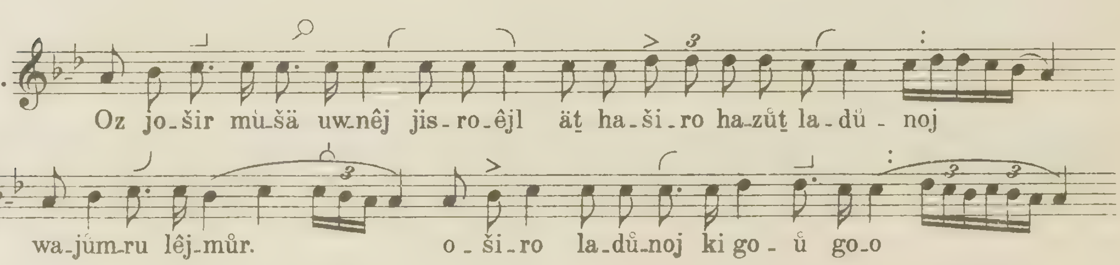
18.

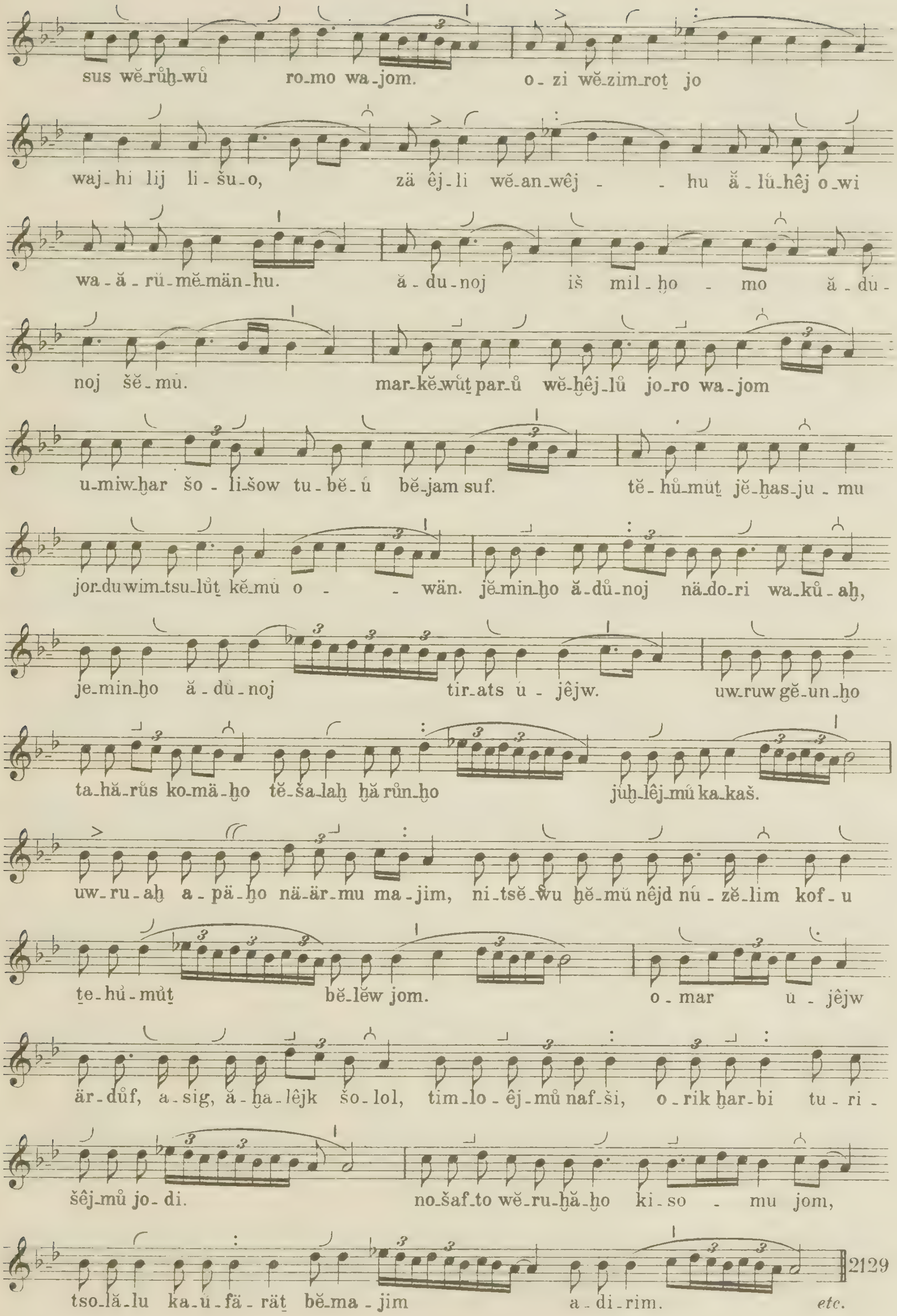

Jûm zä go - důl wĕ - nů - ro ra - ẖam ra - ẖă - mo - ta - - jim
bů ow - ru gĕ - u - lim bo - zä ha - jûm go - důl ur - ẖaw jo - da - jim
wa - jů - ša ä - dů - noj ba-jûm ha-hu äṯ jis - ro - êjl mi-jad mits-ro - jim. etc.

19.


O-mûn jûm zä no - ẖă - lu am zä al jad ẖů-zä iš ho - ă - lů - him.
nů-tä ă - li - jo wĕ-jů-sêjd nĕ - ši - jo lĕ-ẖo du-mi-jo iš ho-ă - lů - him.

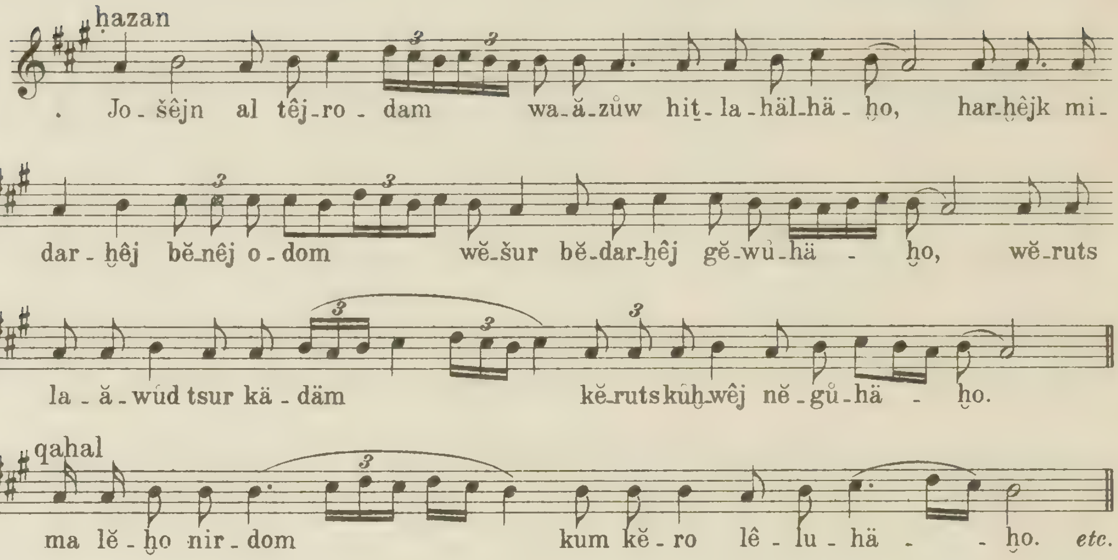
20.


Oz jo-šir mů-šä uw-nêj jis-ro-êjl äṯ ha-ši-ro ha-zůṯ la-dů - noj
wa-jûm-ru lêj-mûr. o - ši-ro la-dů-noj ki go - ů go-o

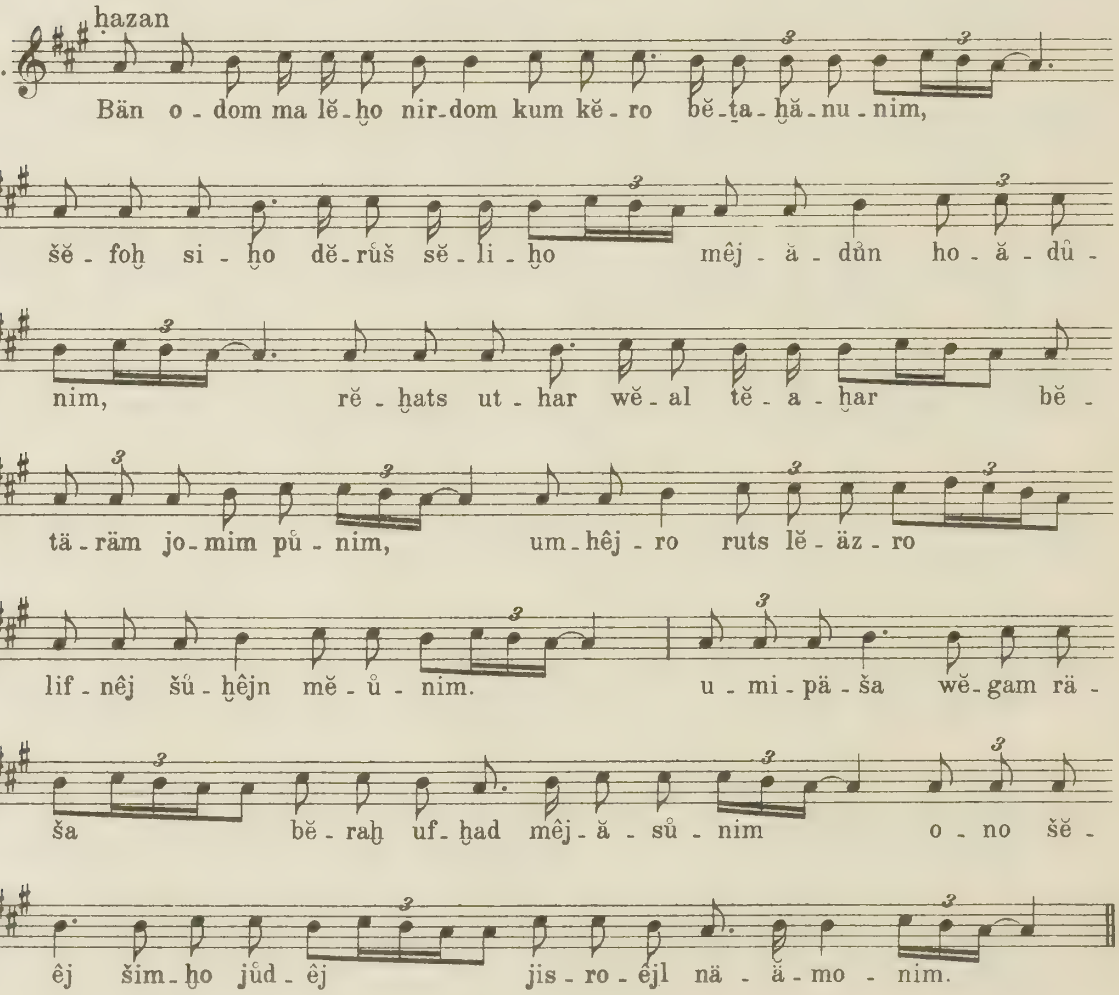

sus wĕ_rŭẖ_wů ro_mo wa_jom. o_zi wĕ_zim_rot̠ jo
waj_hi lij li_šu_o, zä êj_li wĕ_an_wêj - - hu ă_lú_hêj o_wi
wa_ă_rü_mĕ_män_hu. ă_du_noj iš mil_ẖo - mo ă_du-
noj šĕ_mù. mar_kĕ_wůt̠ par_ů wĕ_ẖêj_lů jo_ro wa_jom
u_miw_ẖar šo_li_šow tu_bĕ_ú bĕ_jam suf. tĕ_hů_mùt̠ jĕ_ẖas_ju_mu
jor_du wim_tsu_lůt̠ kĕ_mù o - - wän. jĕ_min_ẖo ă_dů_noj nä_do_ri wa_ků_aẖ,
je_min_ẖo ă_dù_noj tir_ats u_jêjw. uw_ruw gĕ_un_ẖo
ta_hă_rùs ko_mä_ẖo tĕ_ša_laẖ ẖă rûn_ẖo juẖ_lêj_mú ka_kaš.
uw_ru_aẖ a_pä_ẖo nä_är_mu ma_jim, ni_tsĕ_wu ẖĕ_mù nêjd nú_zĕ_lim kof_u
te_hú_mùt̠ bĕ_lĕw jom. o_mar u_jêjw
är_důf, a_sig, ă_ẖa_lêjk šo_lol, tim_lo_êj_mů naf_ši, o_rik ẖar_bi tu_ri-
šêj_mů jo_di. no_šaf_to wĕ_ru_ẖă_ẖo ki_so - mu jom,
tso_lă_lu ka_u_fä_rät̠ bĕ_ma_jim a_di_rim. etc.
2129

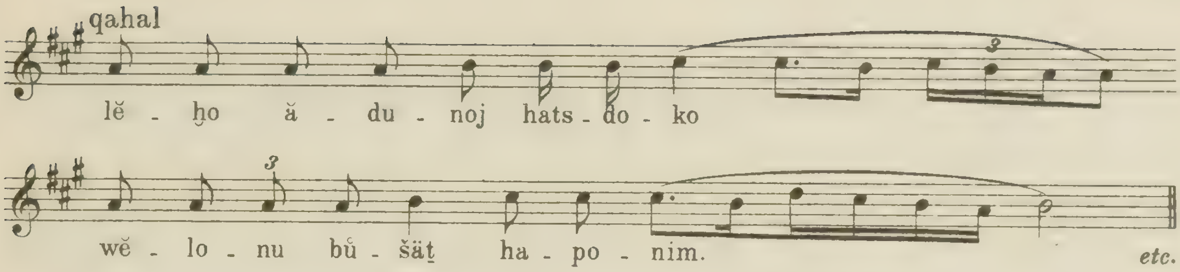
II Sĕliḫůṯ סליחות

21.

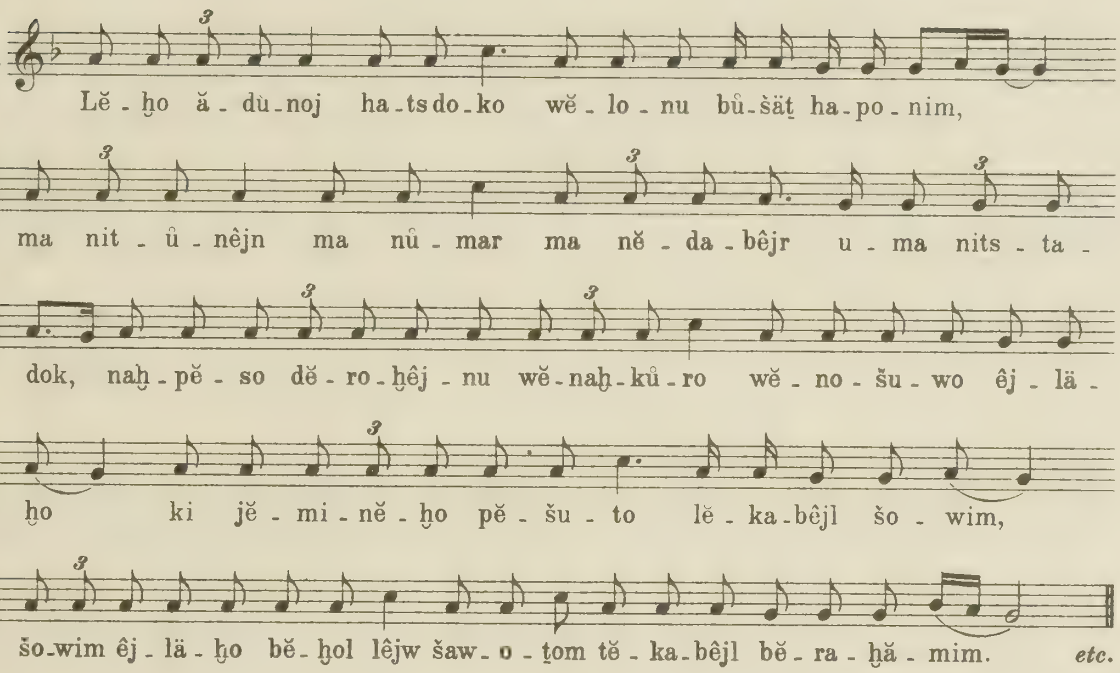


22.

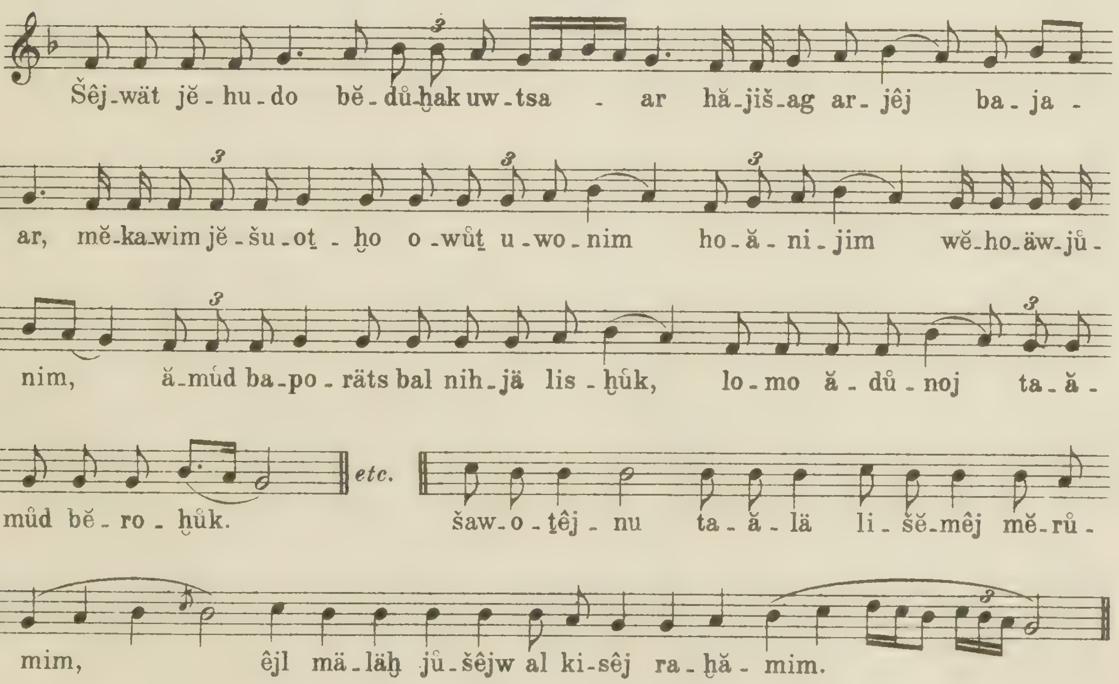



qahal
lĕ - ẖo ă - du - noj hats - do - ko
wĕ - lo - nu bů - šäṯ ha - po - nim.
etc.

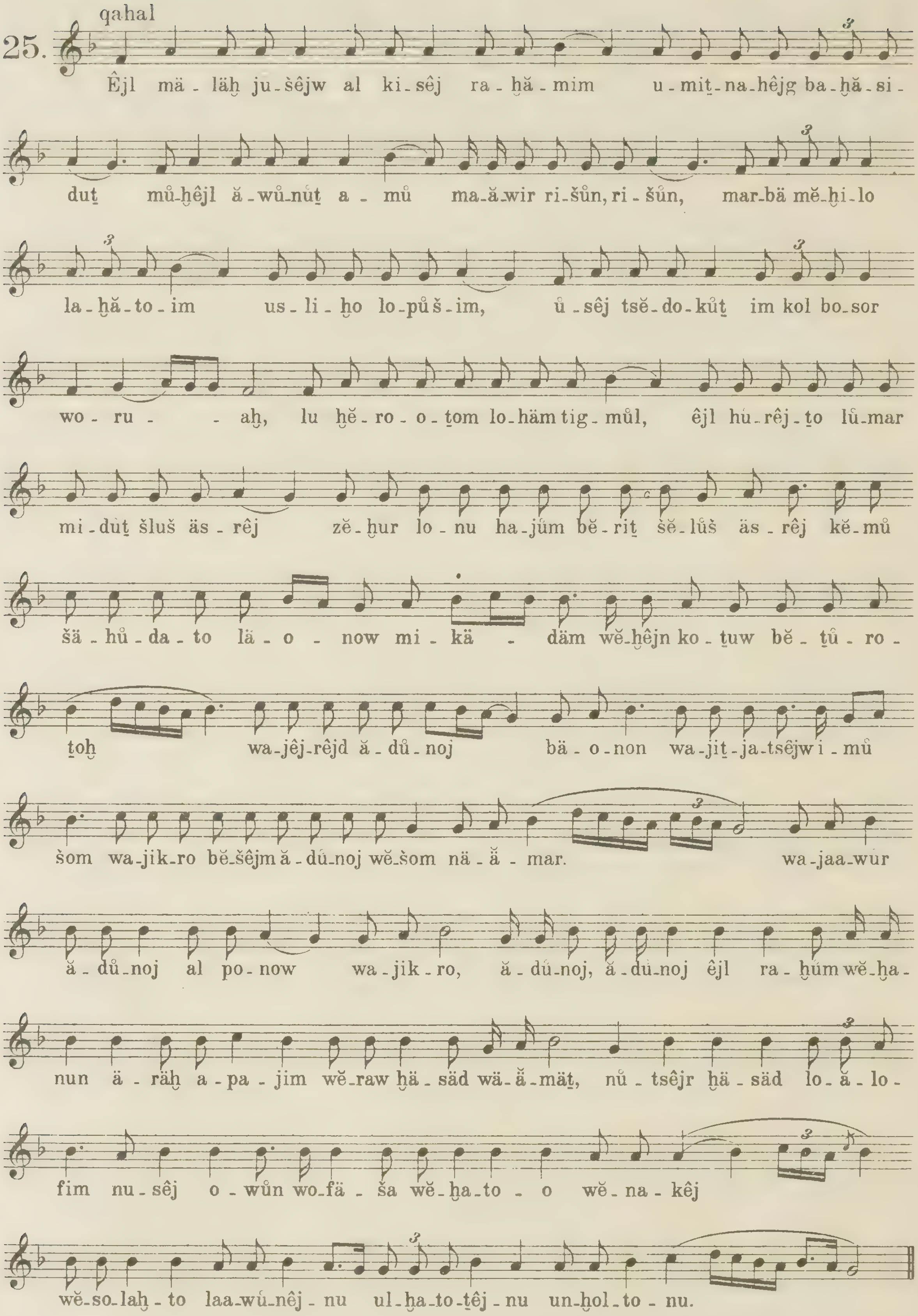
23.


Lĕ - ẖo ă - dù - noj ha - ts do - ko wĕ - lo - nu bů - šäṯ ha - po - nim,
ma nit - û - nêjn ma nů - mar ma nĕ - da - bêjr u - ma nits - ta -
dok, naẖ - pĕ - so dĕ - ro - ẖêj - nu wĕ - naẖ -ků - ro wĕ - no - šu - wo êj - lä -
ẖo ki jĕ - mi - nĕ - ẖo pĕ - šu - to lĕ - ka - bêjl šo - wim,
šo - wim êj - lä - ẖo bĕ - ẖol lêjw šaw - o - ṯom tĕ - ka - bêjl bĕ - ra - ẖă - mim.
etc.

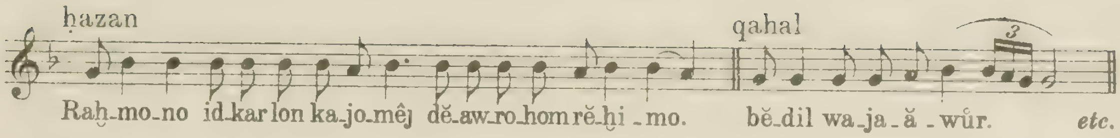
24.


Šêj - wät jĕ - hu - do bĕ - dů - ẖak uw - tsa - ar hă - jiš - ag ar - jêj ba - ja -
ar, mĕ - ka - wim jĕ - šu - oṯ - ẖo o - wůṯ u - wo - nim ho - ă - ni - jim wĕ - ho - äw - jů -
nim, ă - můd ba - po - räts bal nih - jä lis - ẖůk, lo - mo ă - dů - noj ta - ă -
můd bĕ - ro - ẖůk.
etc.
šaw - o - ṯêj - nu ta - ă - lä li - šĕ - mêj mĕ - rů -
mim, êjl mä - läẖ jů - šêjw al ki - sêj ra - ẖă - mim.

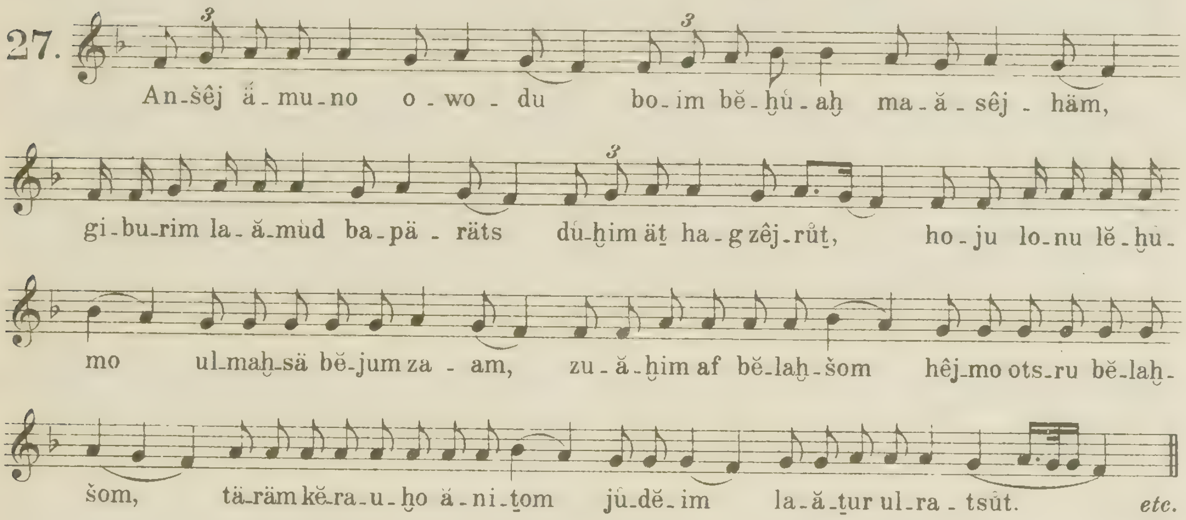
25.


qahal
Êjl mä - läẖ ju - šêjw al ki - sêj ra - ẖă - mim u - mit̲ - na - hêjg ba - ẖă - si -
dut̲ mů - ẖêjl ă - wů - nůt̲ a - mů ma - ă - wir ri - šůn, ri - šůn, mar - bä mĕ - ẖi - lo
la - ẖă - to - im us - li - ẖo lo - půš - im, ů - sêj tsĕ - do - kůt̲ im kol bo - sor
wo - ru - - aẖ, lu ẖĕ - ro - o - t̲om lo - häm tig - můl, êjl hu - rêj - t̲o lů - mar
mi - dut̲ šluš äs - rêj zĕ - ẖur lo - nu ha - jům bĕ - rit̲ šĕ - lůš äs - rêj kĕ - mů
šä - hů - da - to lä - o - now mi - kä - däm wĕ - ẖêjn ko - t̲uw bĕ - t̲ů - ro -
t̲oẖ wa - jêj - rêjd ă - dů - noj bä - o - non wa - jit̲ - ja - tsêjw i - mů
šom wa - jik - ro bĕ - šêjm ă - dů - noj wĕ - šom nä - ă - mar. wa - jaa - wur
ă - dů - noj al po - now wa - jik - ro, ă - dů - noj, ă - dů - noj êjl ra - ẖům wĕ - ẖa -
nun ä - räẖ a - pa - jim wĕ - raw ẖä - säd wä - ă - mät̲, nů - tsêjr ẖä - säd lo - ă - lo -
fim nu - sêj o - wůn wo - fä - ša wĕ - ẖa - to - o wĕ - na - kêj
wĕ - so - laẖ - to laa - wů - nêj - nu ul - ẖa - to - t̲êj - nu un - ẖol - to - nu.

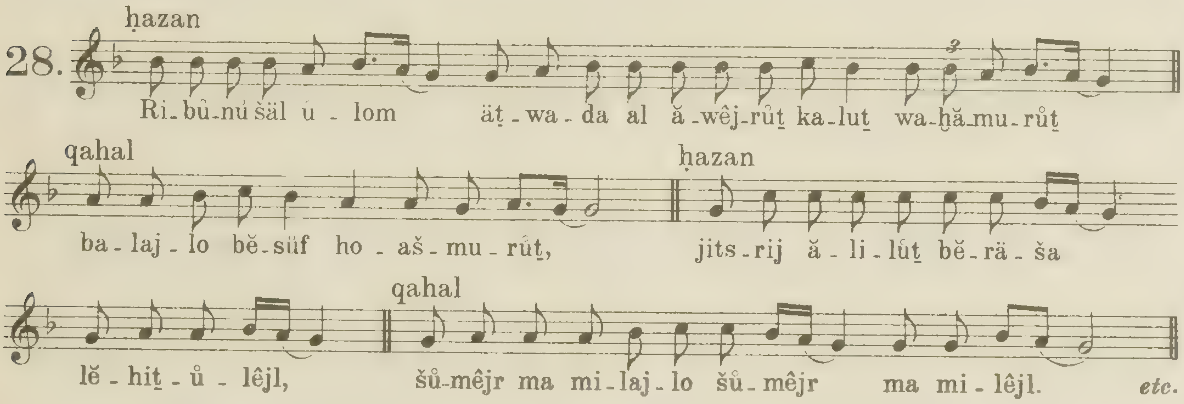
26.


ḥazan
qahal
Raḫ-mo-no id-kar lon ka-jo-mêj dĕ-aw-ro-hom rĕ-ḫi-mo. bĕ-dil wa-ja-ă-wůr.
etc.

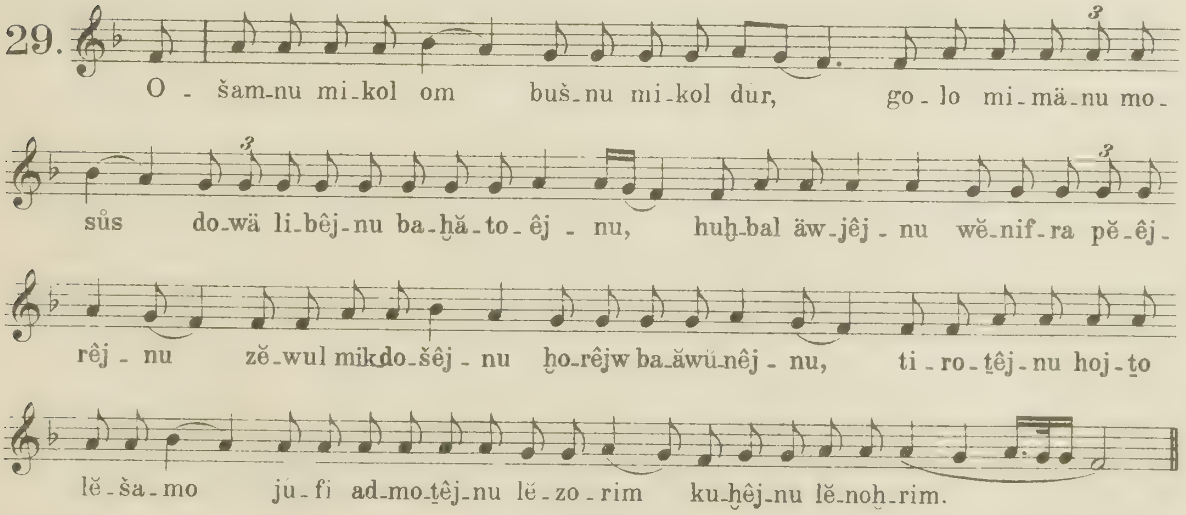
27.


An-šêj ă-mu-no o-wo-du bo-im bĕ-ḫú-aḫ ma-ă-sêj-häm,
gi-bu-rim la-ă-mud ba-pä-räts dú-ḫim ät ha-g zêj-růṯ, ho-ju lo-nu lĕ-ḫu-
mo ul-maḫ-sä bĕ-jum za-am, zu-ă-ḫim af bĕ-laḫ-šom hêj-mo ots-ru bĕ-laḫ-
šom, tä-räm kĕ-ra-u-ḫo ä-ni-tom jú-dĕ-im la-ă-tur ul-ra-tsůt.
etc.

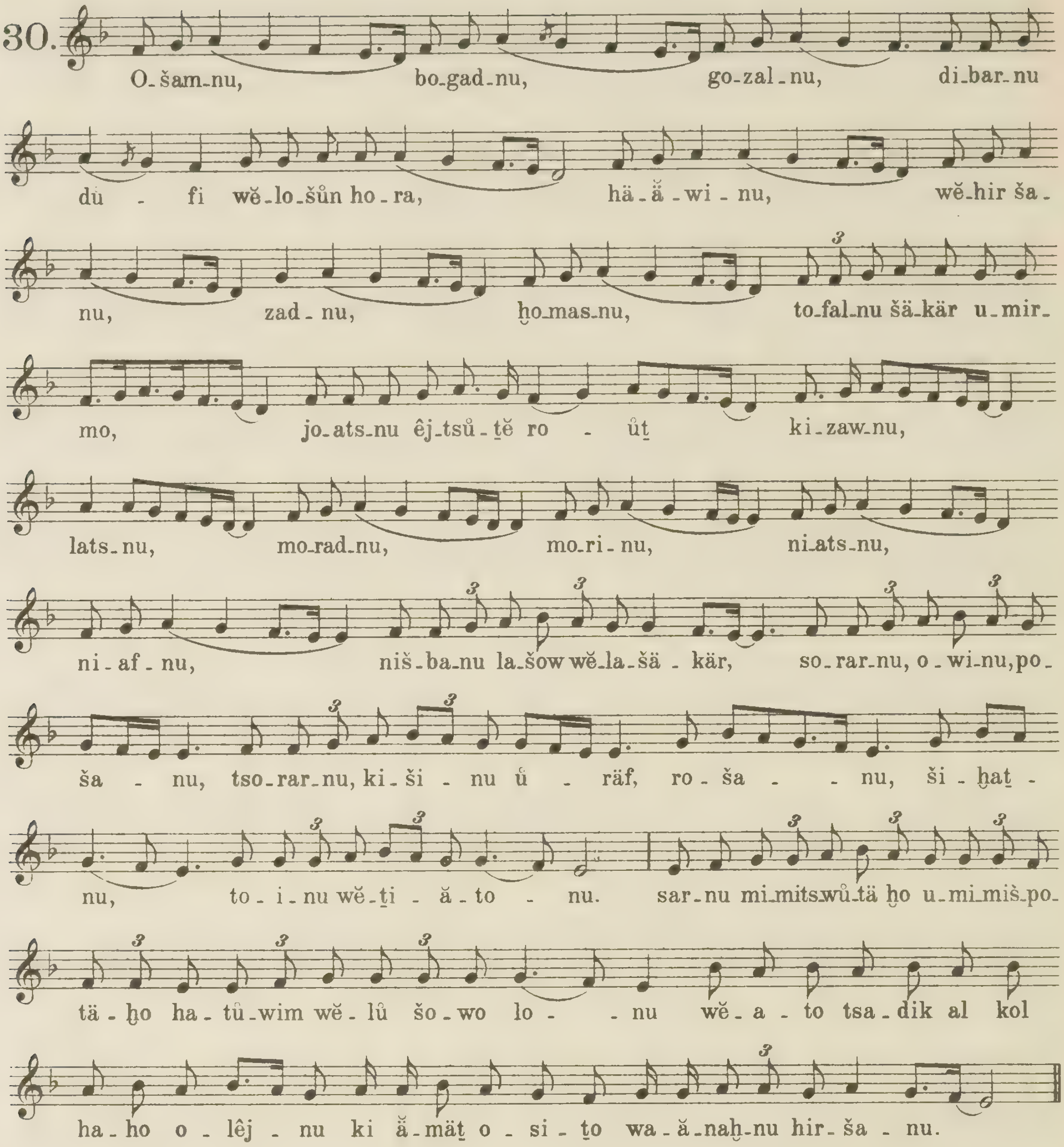
28.


ḥazan
Ri-bů-nú säl ú-lom äṯ-wa-da al ă-wêj-růṯ ka-luṯ wa-ḫă-mu-růṯ
qahal
ba-laj-lo bĕ-sůf ho-aš-mu-růṯ,
ḥazan
jits-rij ă-li-lůṯ bĕ-rä-ša
lĕ-hiṯ-ů-lêjl,
qahal
šů-mêjr ma mi-laj-lo šů-mêjr ma mi-lêjl.
etc.

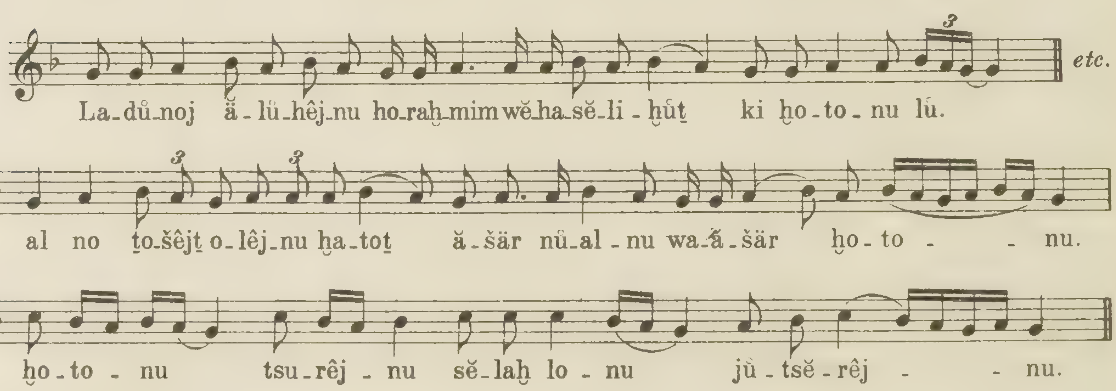
29.

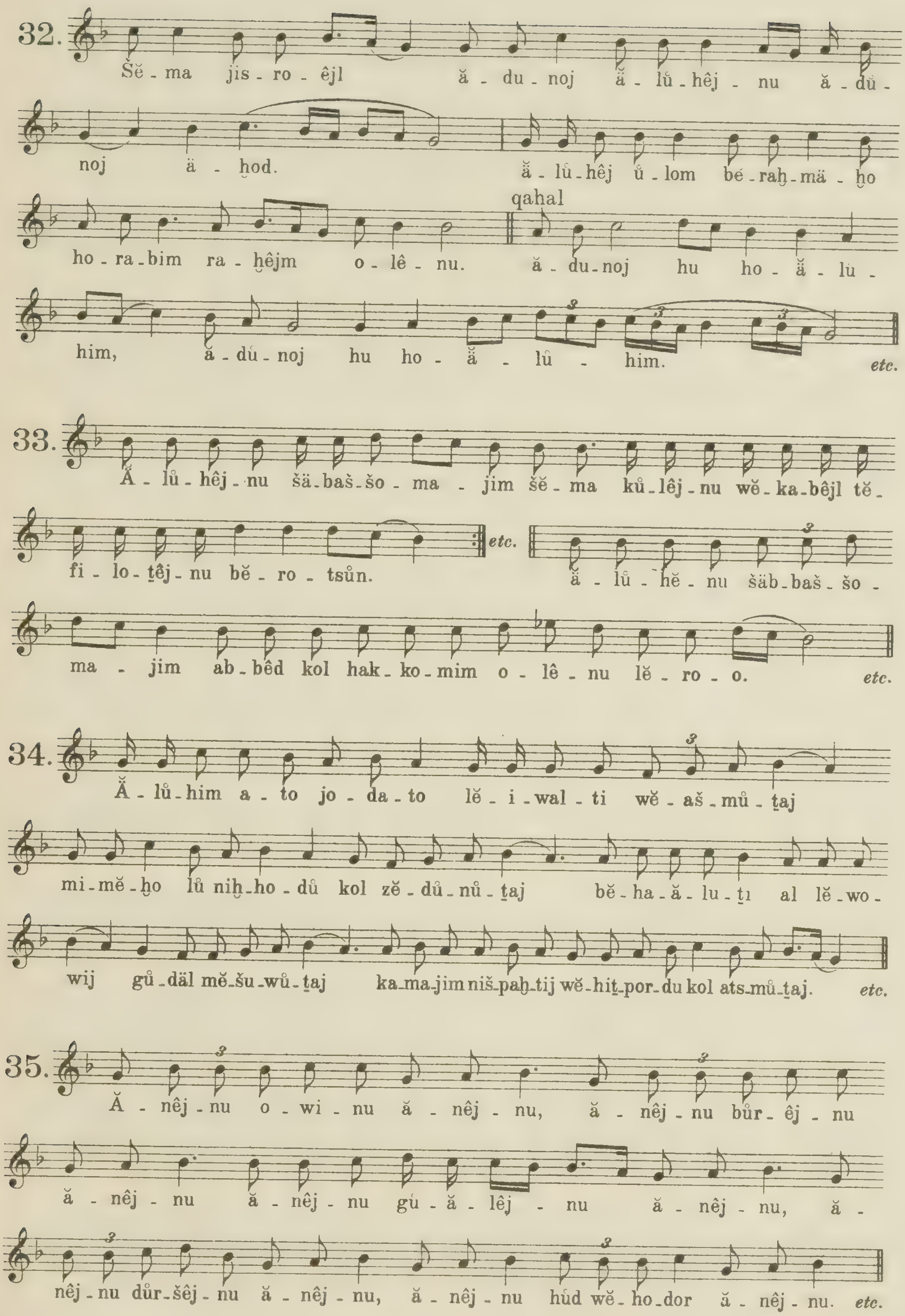

O-šam-nu mi-kol om buš-nu mi-kol dur, go-lo mi-mä-nu mo-
sůs do-wä li-bêj-nu ba-ḫă-to-êj-nu, huḫ-bal äw-jêj-nu wĕ-nif-ra pĕ-êj-
rêj-nu zĕ-wul mik-do-šêj-nu ḫo-rêjw ba-ăwü-nêj-nu, ti-ro-ṯêj-nu hoj-ṯo
lĕ-ša-mo ju-fi ad-mo-ṯêj-nu lĕ-zo-rim ku-ḫêj-nu lĕ-noḫ-rim.

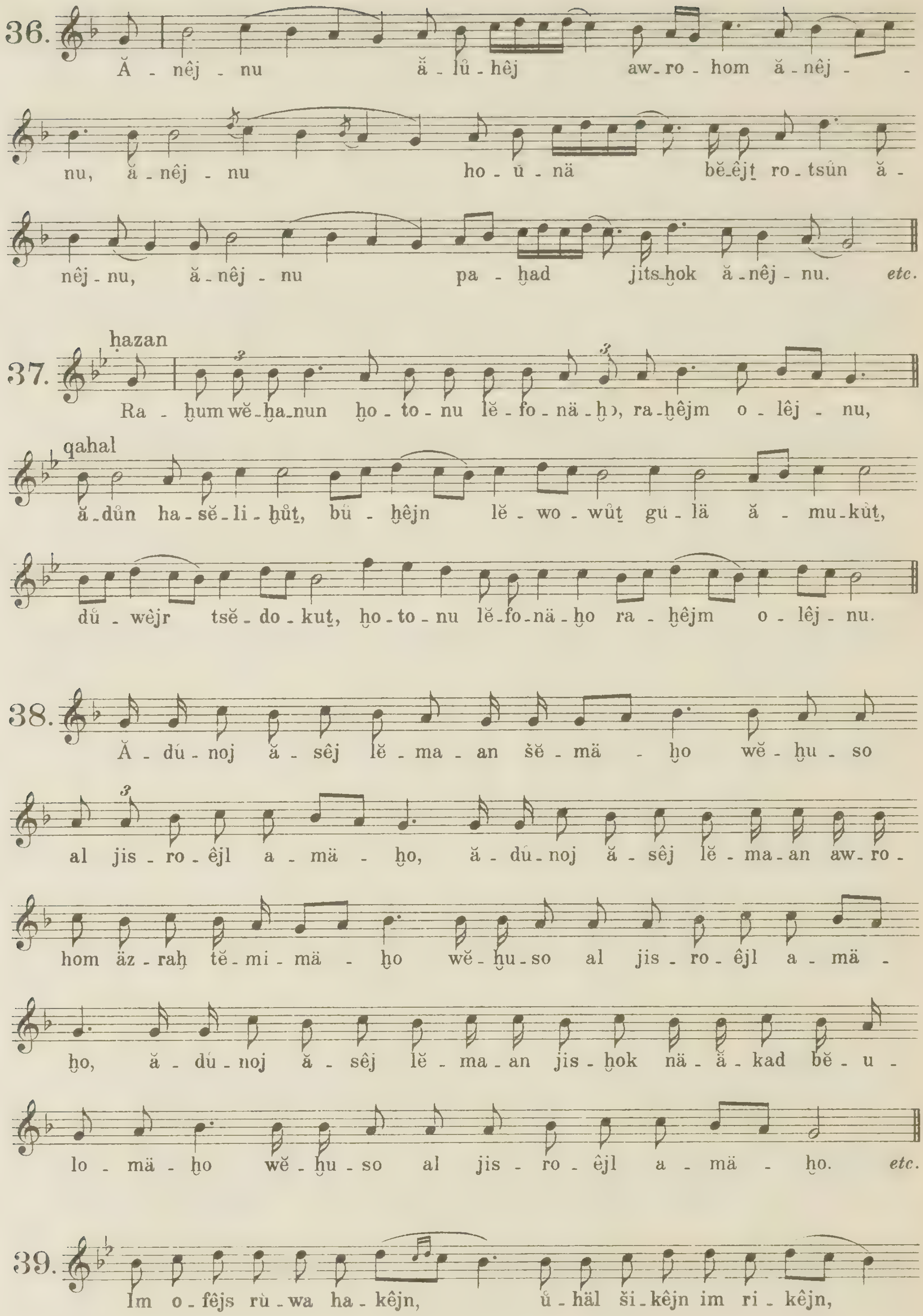
30.

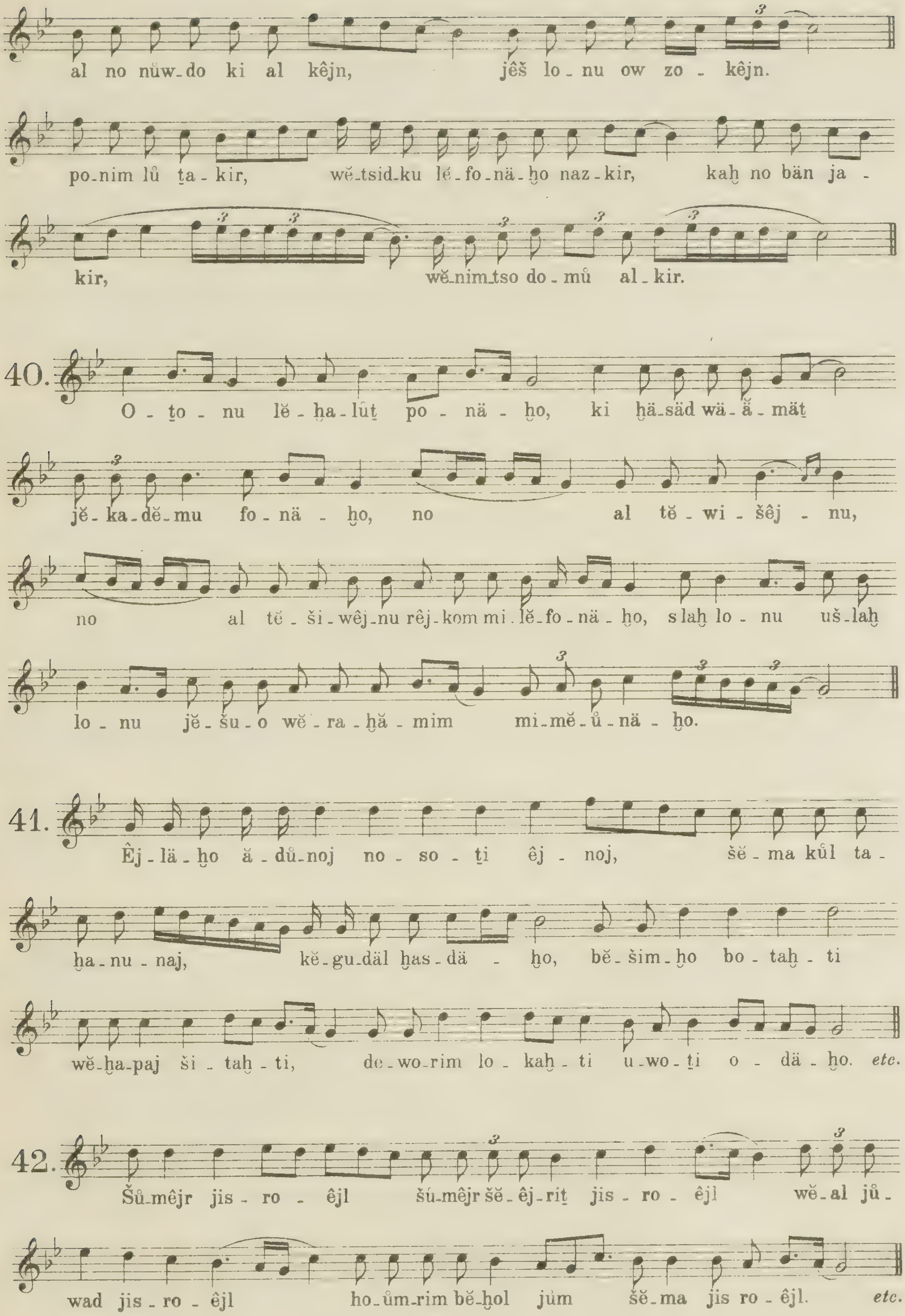

O-šam-nu, bo-gad-nu, go-zal-nu, di-bar-nu
dù - fi wĕ-lo-šûn ho-ra, hä-ă-wi-nu, wĕ-hir ša-
nu, zad-nu, ẖo-mas-nu, to-fal-nu šä-kär u-mir-
mo, jo-ats-nu êj-tsů-ṯĕ ro - ůṯ ki-zaw-nu,
lats-nu, mo-rad-nu, mo-ri-nu, ni-ats-nu,
ni-af-nu, niš-ba-nu la-šow wĕ-la-šä-kär, so-rar-nu, o-wi-nu, po-
ša - nu, tso-rar-nu, ki-ši - nu ů - räf, ro-ša - - nu, ši-ẖaṯ-
nu, to-i-nu wĕ-ṯi - ă-to - nu. sar-nu mi-mits-wů-tä ẖo u-mi-miš-po-
tä-ẖo ha-tů-wim wĕ-lů šo-wo lo - - nu wĕ-a-to tsa-dik al kol
ha-ho o-lêj-nu ki ă-mäṯ o-si-ṯo wa-ă-naẖ-nu hir-ša-nu.

31.


La-dů-noj ă-lů-hêj-nu ho-raẖ-mim wĕ-ha-sĕ-li-ẖůṯ ki ẖo-to-nu lů.
etc.
al no ṯo-šêjṯ o-lêj-nu ẖa-toṯ ă-šär nů-al-nu wa-ă-šär ẖo-to - - nu.
ẖo-to-nu tsu-rêj-nu sĕ-laẖ lo-nu jů-tsĕ-rêj - - nu.


32.
Šĕ - ma jis - ro - êjl ă - du - noj ă - lů - hêj - nu ă - dů -
noj ä - ḫod. ă - lů - hêj ů - lom bĕ - raḫ - mä - ḫo
qahal
ho - ra - bim ra - ḫêjm o - lê - nu. ă - du - noj hu ho - ă - lü -
him, ă - dú - noj hu ho - ă - lů - him.
etc.
33.
Ă - lů - hêj - nu šä - baš - šo - ma - jim šĕ - ma ků - lêj - nu wĕ - ka - bêjl tĕ -
fi - lo - t̲êj - nu bĕ - ro - tsůn.
etc.
ă - lů - hĕ - nu šäb - baš - šo -
ma - jim ab - bêd kol hak - ko - mim o - lê - nu lĕ - ro - o.
etc.
34.
Ă - lů - him a - to jo - da - to lĕ - i - wal - ti wĕ - aš - mů - t̲aj
mi - mĕ - ḫo lů niḫ - ho - dů kol zĕ - dů - nů - t̲aj bĕ - ha - ă - lu - t̲i al lĕ - wo -
wij gů - däl mĕ - šu - wů - t̲aj ka - ma - jim niš - paḫ - tij wĕ - hit̲ - por - du kol ats - mů - t̲aj.
etc.
35.
Ă - nêj - nu o - wi - nu ă - nêj - nu, ă - nêj - nu bůr - êj - nu
ă - nêj - nu ă - nêj - nu gü - ă - lêj - nu ă - nêj - nu, ă -
nêj - nu důr - šêj - nu ă - nêj - nu, ă - nêj - nu húd wĕ - ho - dor ă - nêj - nu.
etc.

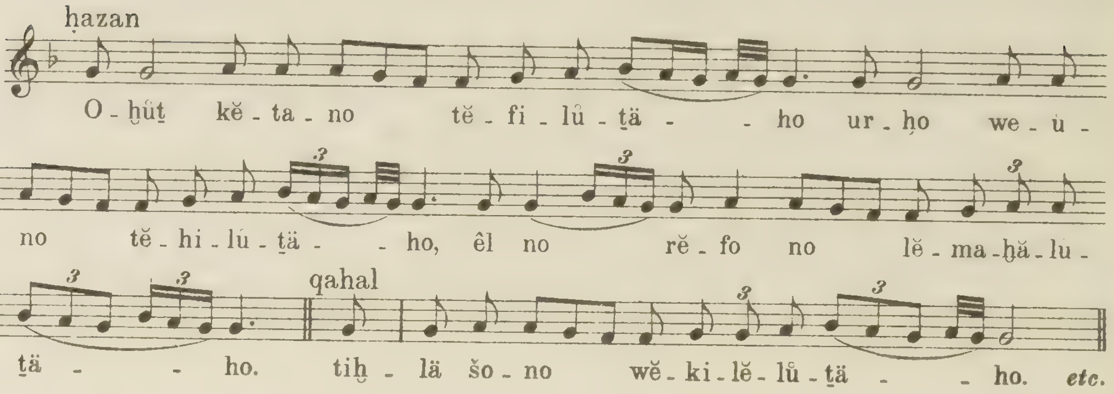

36.
Ă - nêj - nu ă - lû - hêj aw-ro - hom ă - nêj -
nu, ă - nêj - nu ho - ú - nä bĕ-êjt ro - tsún ă -
nêj - nu, ă - nêj - nu pa - ḫad jits-ḫok ă - nêj - nu. etc.
37. ḥazan
Ra - ḫum wĕ-ḫa-nun ḫo - to - nu lĕ - fo - nä - ḫo, ra-ḫêjm o - lêj - nu,
qahal
ă-dûn ha-sĕ-li-ḫût, bü - ḫêjn lĕ - wo - wût gu - lä ă - mu-kût,
dû - wèjr tsĕ - do - kut, ḫo - to - nu lĕ-fo-nä-ḫo ra - ḫêjm o - lêj - nu.
38.
Ă - dú - noj ă - sêj lĕ - ma - an šĕ - mä - ḫo wĕ - ḫu - so
al jis - ro - êjl a - mä - ḫo, ă - dú - noj ă - sêj lĕ - ma - an aw - ro -
hom äz - raḫ tĕ - mi - mä - ḫo wĕ - ḫu - so al jis - ro - êjl a - mä -
ḫo, ă - dú - noj ă - sêj lĕ - ma - an jis - ḫok nä - ă - kad bĕ - u -
lo - mä - ḫo wĕ - ḫu - so al jis - ro - êjl a - mä - ḫo. etc.
39.
Im o - fêjs rù - wa ha - kêjn, ů - häl ši - kêjn im ri - kêjn,


al no nüw-do ki al kêjn, jêš lo-nu ow zo-kêjn.
po-nim lů ta-kir, wĕ-tsid-ku lé-fo-nä-ho naz-kir, kaḫ no bän ja-
kir, wĕ-nim-tso do-mů al-kir.
40. O-to-nu lĕ-ḫa-lůt po-nä-ḫo, ki ḫä-säd wä-ă-mät
jĕ-ka-dĕ-mu fo-nä-ḫo, no al tĕ-wi-šêj-nu,
no al tĕ-ši-wêj-nu rêj-kom mi-lĕ-fo-nä-ḫo, slaḫ lo-nu uš-laḫ
lo-nu jĕ-šu-o wĕ-ra-ḫă-mim mi-mĕ-ů-nä-ḫo.
41. Êj-lä-ḫo ă-důnoj no-so-ti êj-noj, šĕ-ma kůl ta-
ḫa-nu-naj, kĕ-gu-däl ḫas-dä-ḫo, bĕ-šim-ḫo bo-taḫ-ti
wĕ-ḫa-paj ši-taḫ-ti, de-wo-rim lo-kaḫ-ti u-wo-ti o-dä-ḫo. etc.
42. Šů-mêjr jis-ro-êjl šú-mêjr šĕ-êj-rit jis-ro-êjl wĕ-al jů-
wad jis-ro-êjl ho-ům-rim bĕ-ḫol jům šĕ-ma jis ro-êjl. etc.

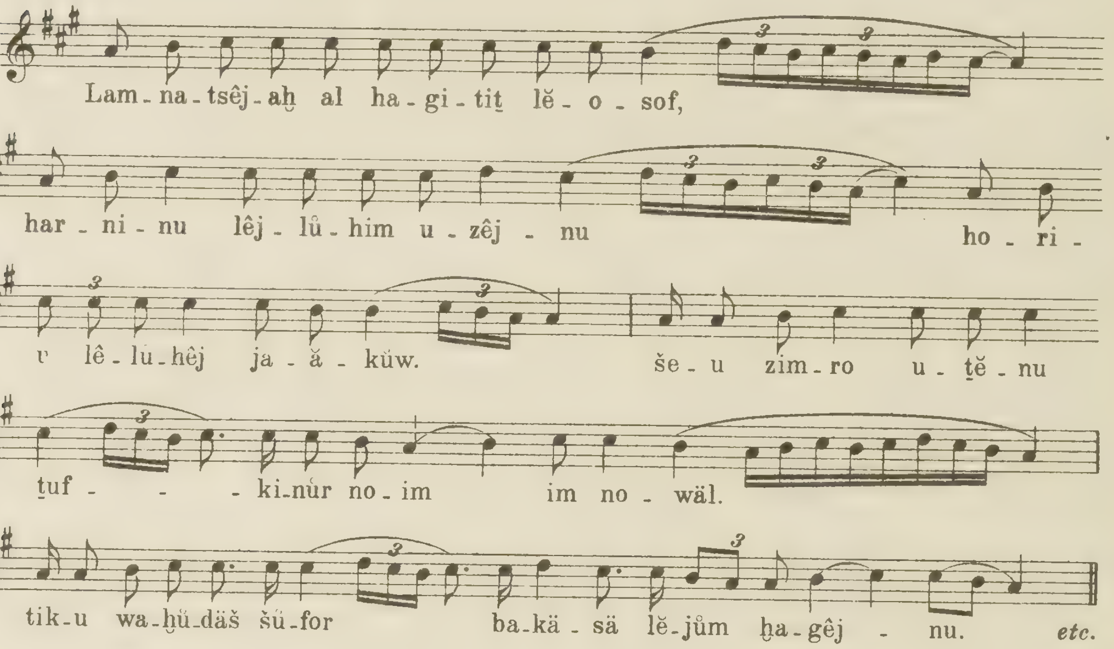
III Songs for the High Feasts לימים נוראים

Gesänge für die hohen Feiertage.

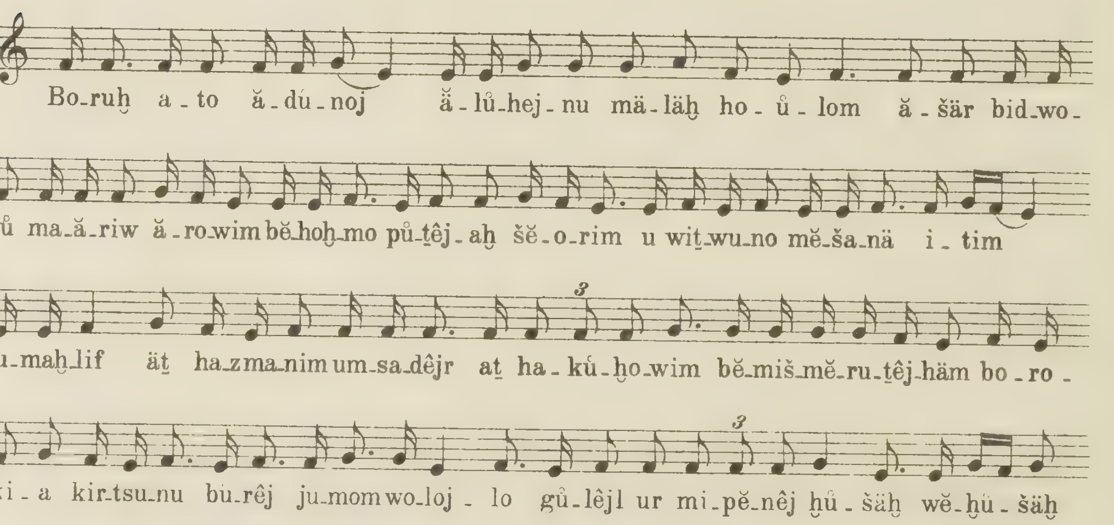
43.

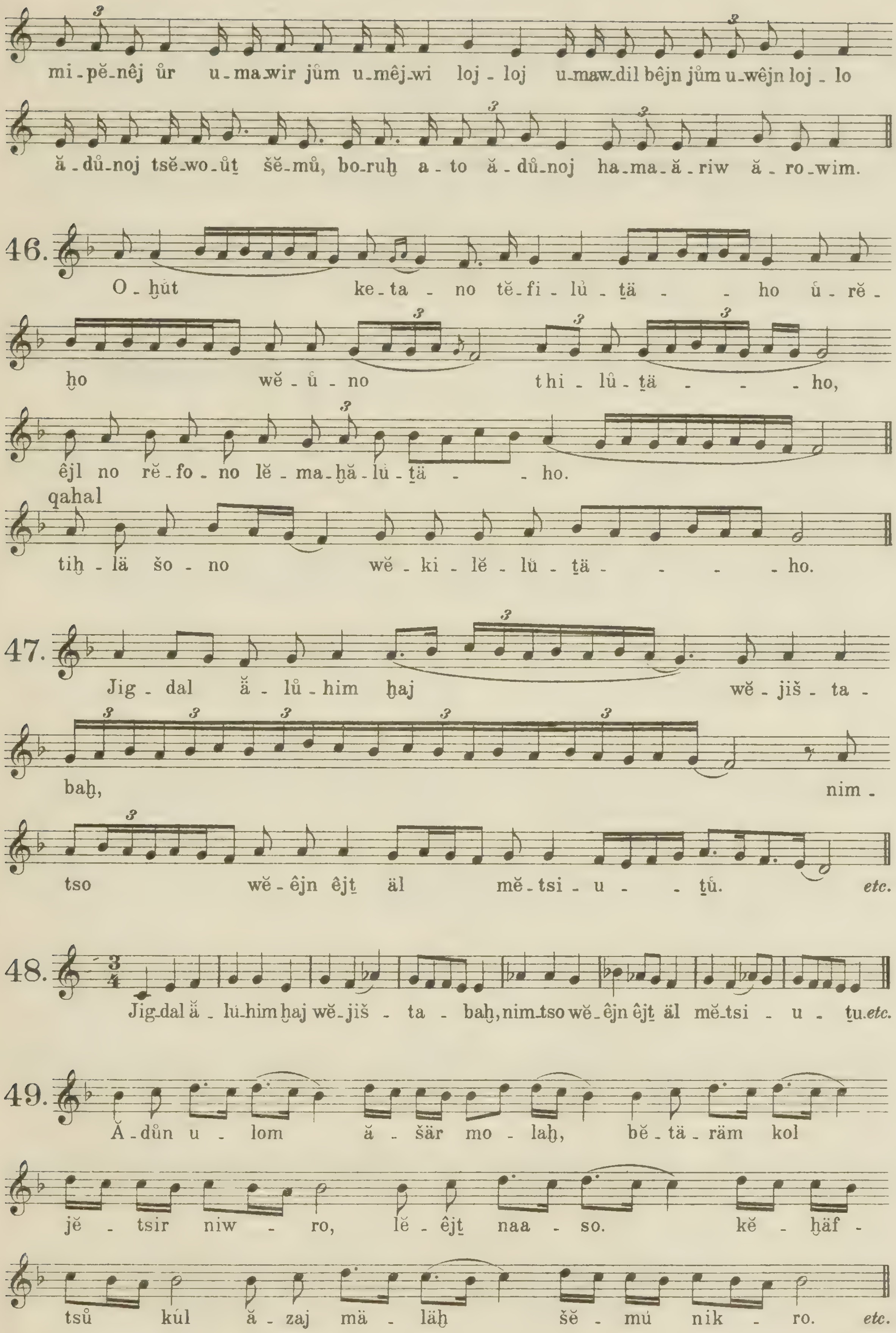


44.

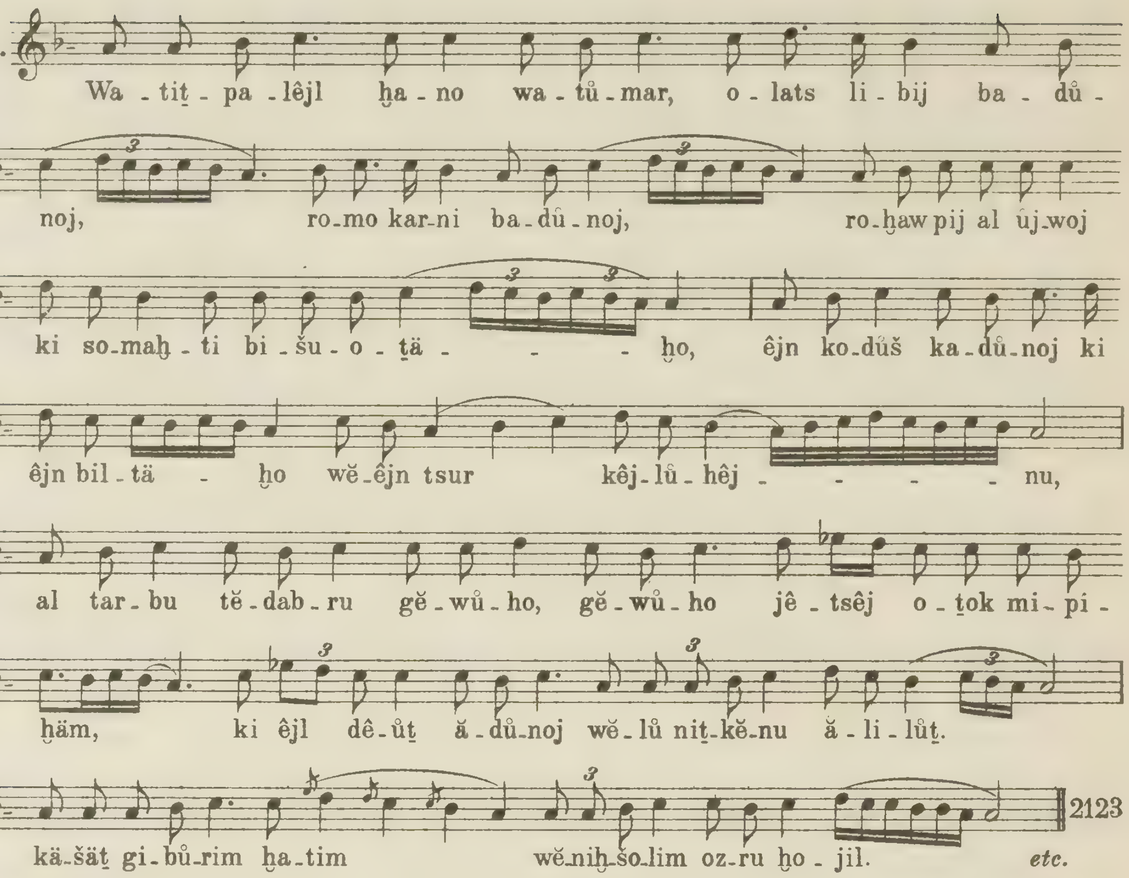


45.

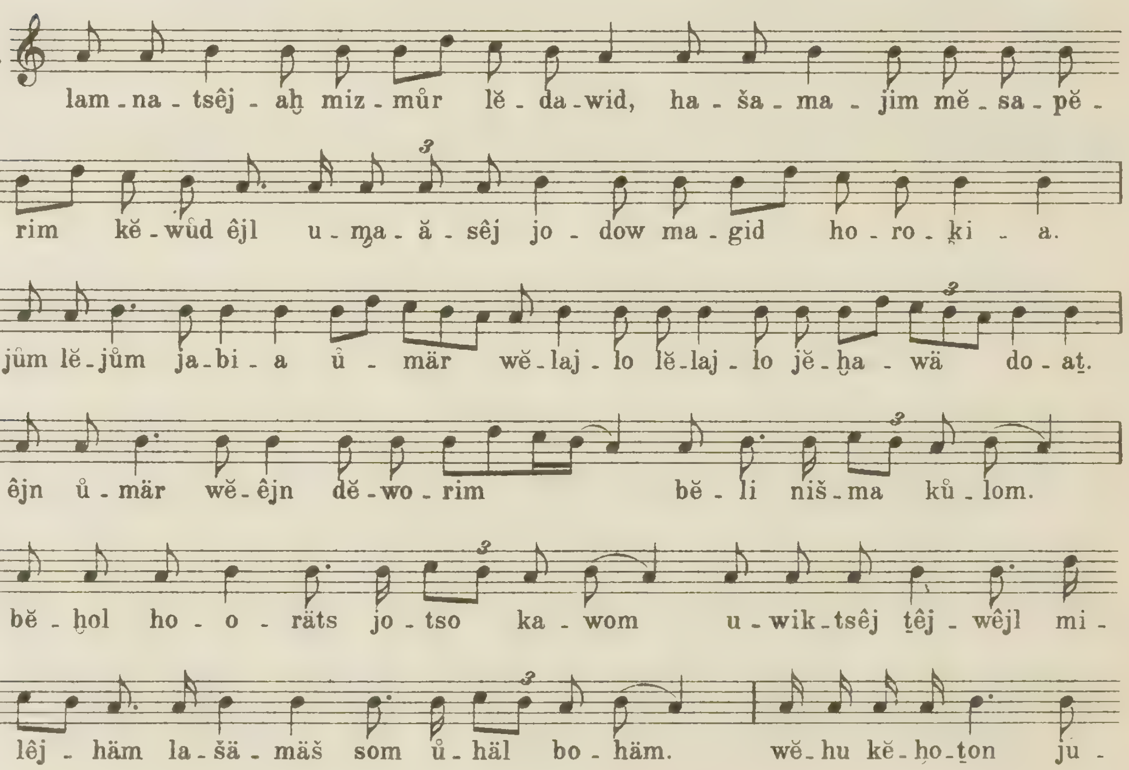


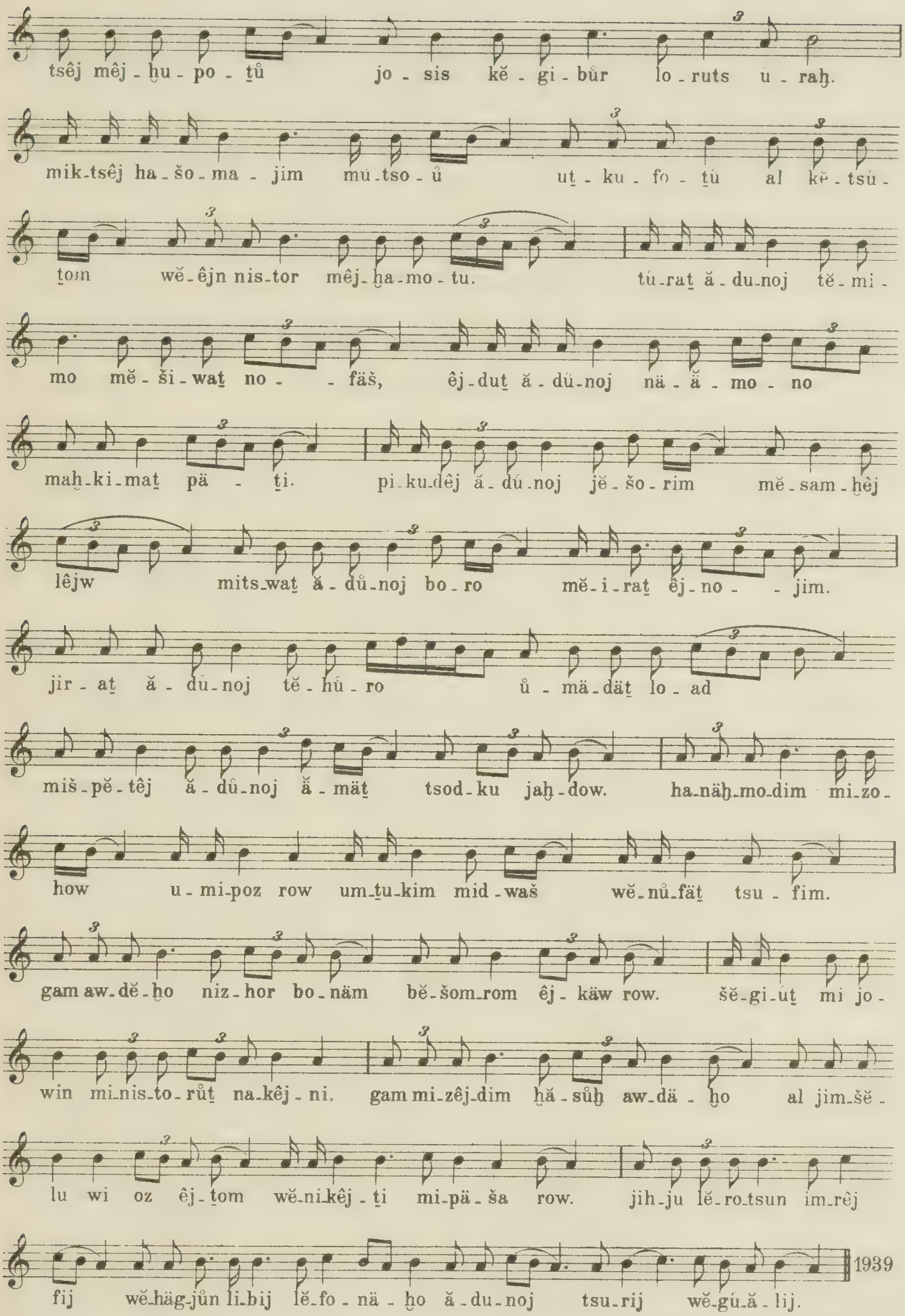

mi-pě-nêj ůr u-ma-wir jům u-mêj-wi loj - loj u-maw-dil bêjn jům u-wêjn loj - lo
ă - dů-noj tsě-wo-ůt šě-mů, bo-ruḫ a - to ă - dů-noj ha-ma-ă-riw ă - ro-wim.
46.
O - ḫůt ke-ta - no tě-fi - lů - ṯä - - ho ů - rě -
ḫo wě - ů - no thi - lů - ṯä - - - ho,
êjl no rě-fo - no lě - ma-ḫă-lů-ṯä - - ho.
qahal
tiḫ - lä šo - no wě - ki - lě - lů - ṯä - - - - ho.
47.
Jig - dal ă - lů - him ḫaj wě - jiš - ta -
baḫ, nim -
tso wě - êjn êjt äl mě - tsi - u - - ṯů. etc.
48.
Jig-dal ă - lů-him ḫaj wě-jiš - ta - baḫ, nim-tso wě-êjn êjt äl mě-tsi - u - ṯu. etc.
49.
Ă-důn u - lom ă - šär mo - laḫ, bě - tä - räm kol
jě - tsir niw - ro, lě - êjt naa - so. kě - ḫäf -
tsů kúl ă - zaj mä - läḫ šě - mú nik - ro. etc.

50.

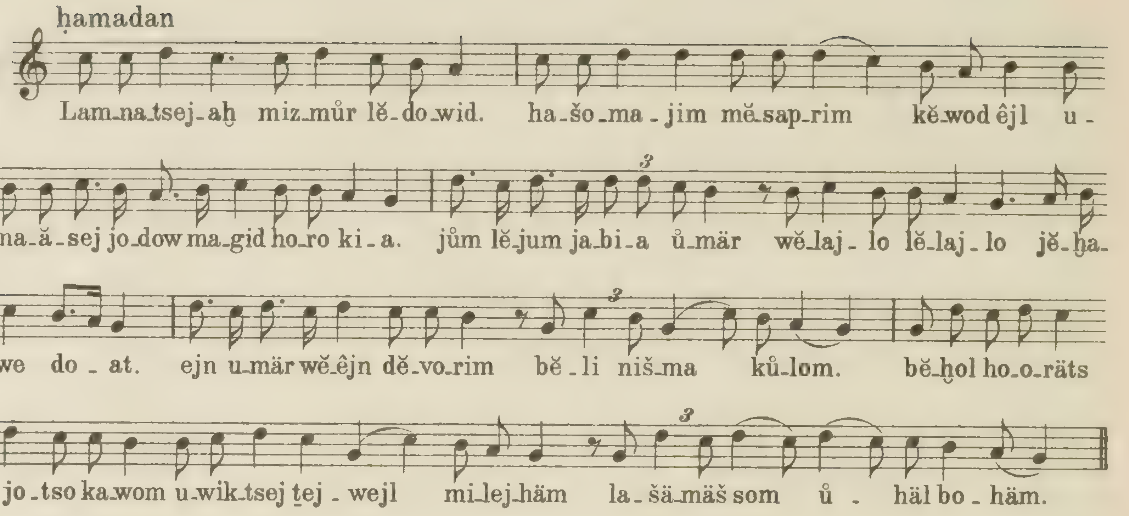

Wa - tit̲ - pa - lêjl h̯a - no wa - tů - mar, o - lats li - bij ba - dů -
noj, ro-mo kar-ni ba-dû - noj, ro-h̯aw pij al ûj-woj
ki so-mah̯ - ti bi - šu - o - t̲ä - - - h̯o, êjn ko-důš ka-dû-noj ki
êjn bil - tä - h̯o wĕ-êjn tsur kêj-lû - hêj - - - - nu,
al tar-bu tĕ-dab-ru gĕ-wů-ho, gĕ-wů-ho jê - tsêj o - t̲ok mi-pi -
h̯äm, ki êjl dê-ût̲ ă-dů-noj wĕ-lů nit̲-kĕ-nu ă - li - lůt̲.
kä-šät̲ gi-bů-rim h̯a-tim wĕ-nih̯-so-lim oz-ru h̯o - jil.
2123
etc.

51.

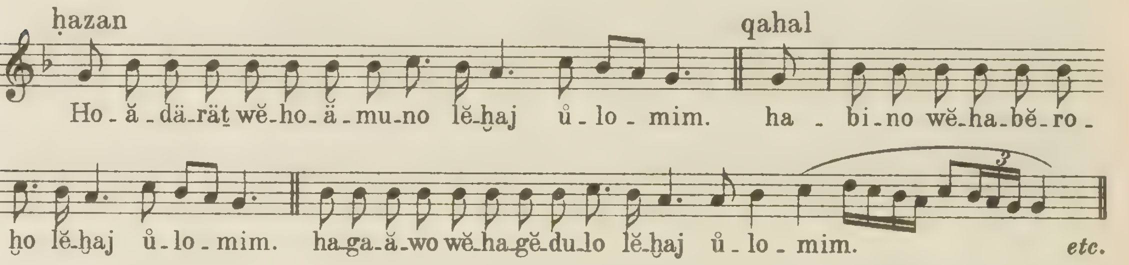

lam - na - tsêj - ah̯ miz - mûr lĕ - da-wid, ha - ša - ma - jim mĕ - sa - pĕ -
rim kĕ - wůd êjl u - m̯a - ă - sêj jo - dow ma - gid ho - ro - k̯i - a.
jûm lĕ-jûm ja-bi - a û - mär wĕ-laj - lo lĕ-laj - lo jĕ-h̯a - wä do - at̲.
êjn ů - mär wĕ-êjn dĕ-wo - rim bĕ - li niš-ma ků - lom.
bĕ - h̯ol ho - o - räts jo-tso ka - wom u-wik-tsêj t̲êj - wêjl mi -
lêj - häm la-šä - mäš som û - häl bo - häm. wĕ-hu kĕ-ḥo-t̲on ju -


tsêj mêj - ẖu - po - ṯů jo - sis kě - gi - bůr lo - ruts u - raẖ.
mik-tsêj ha - šo - ma - jim mu-tso - ů uṯ - ku - fo - ṯů al kě - tsú -
tom wě - êjn nis-tor mêj-ẖa-mo - tu. tú-raṯ ă - du-noj tě - mi -
mo mě - ši - waṯ no - - fäš, êj-duṯ ă - dů-noj nä - ă - mo - no
maẖ-ki-maṯ pä - ṯi. pi-ku-dêj ă - dů-noj jě - šo - rim mě - sam - ẖêj
lêjw mits-waṯ ă - dů-noj bo - ro mě - i - raṯ êj - no - - jim.
jir - aṯ ă - dů-noj tě - hů - ro ů - mä - däṯ lo - ad
miš-pě-têj ă - dů-noj ă - mäṯ tsod - ku jaẖ - dow. ha-näẖ-mo-dim mi-zo -
how u - mi-poz row um-ṯu-kim mid - waš wě - nů-fäṯ tsu - fim.
gam aw - dě - ẖo niz - hor bo - näm bě - šom - rom êj - käw row. šě-gi-uṯ mi jo -
win mi-nis-to-růṯ na-kêj - ni. gam mi-zêj-dim ẖă - sůẖ aw-dä - ẖo al jim-šě -
lu wi oz êj - tom wě-ni-kêj - ṯi mi-pä - ša row. jih-ju lě-ro-tsun im-rêj
fij wě-häg-jůn li-bij lě-fo - nä - ẖo ă - du-noj tsu-rij wě-gú-ă - lij.
1939

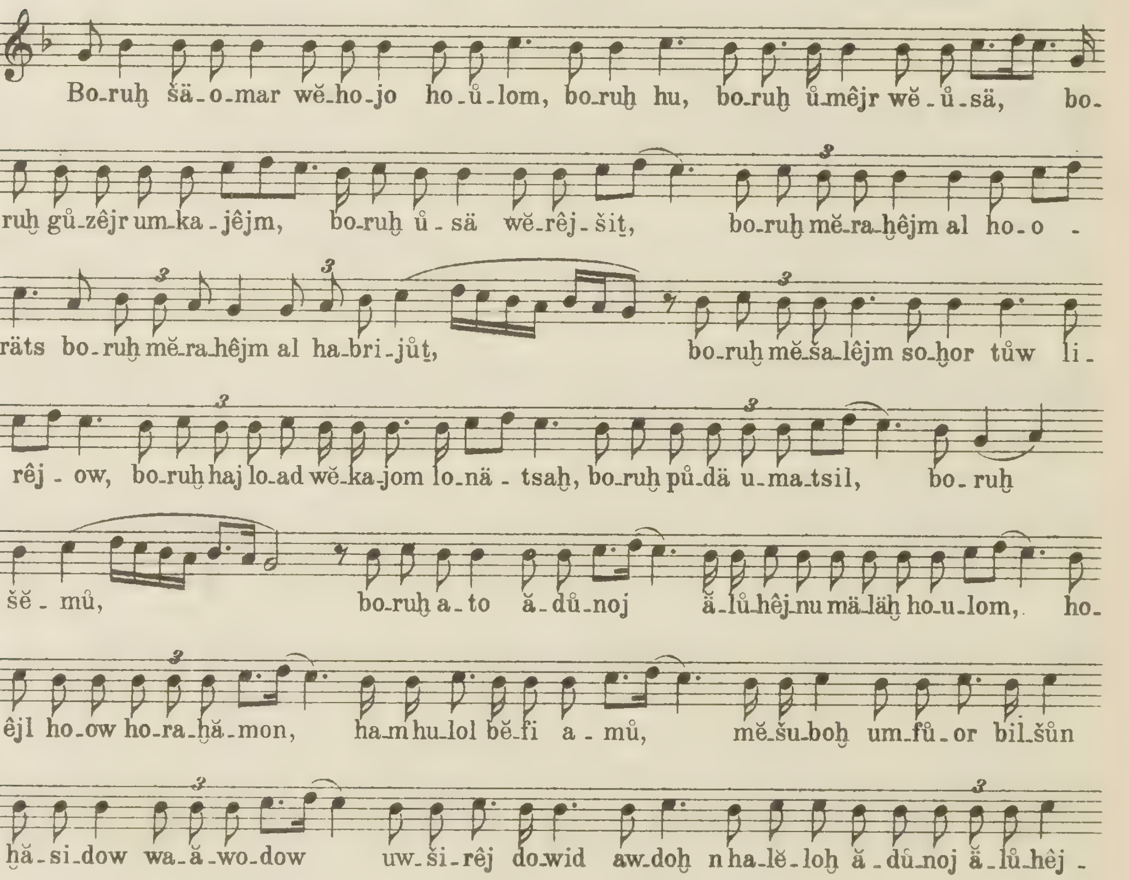
51a.

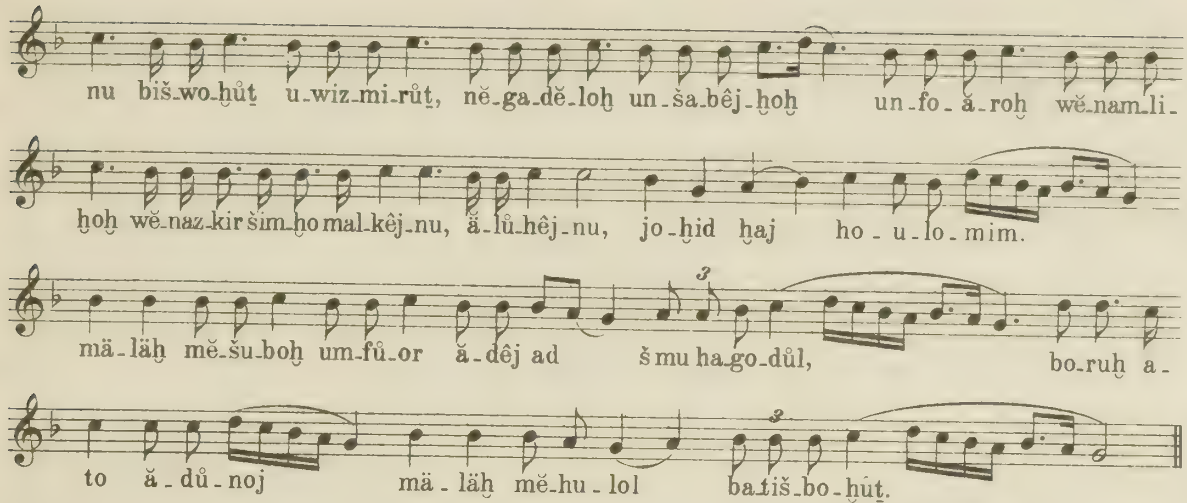

ḥamadan
Lam-na-tsej-aḫ miz-mûr lĕ-do-wid. ha-šo-ma-jim mĕ-sap-rim kĕ-wod êjl u-
ma-ă-sej jo-dow ma-gid ho-ro ki-a. jûm lĕ-jum ja-bi-a ů-mär wĕ-laj-lo lĕ-laj-lo jĕ-ḫa-
we do-at. ejn u-mär wĕ-êjn dĕ-vo-rim bĕ-li niš-ma ků-lom. bĕ-ḫol ho-o-räts
jo-tso ka-wom u-wik-tsej t̲ej-wejl mi-lej-häm la-šä-mäš som ů-häl bo-häm.

52.

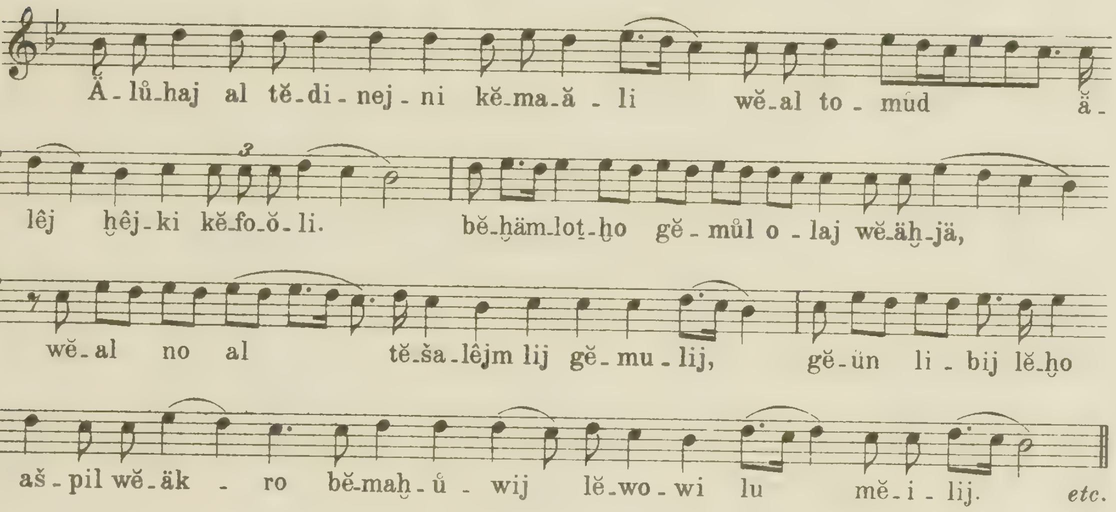

ḥazan
qahal
Ho-ă-dä-rät̲ wĕ-ho-ä-mu-no lĕ-ḫaj ů-lo-mim. ha-bi-no wĕ-ha-bĕ-ro-
ḫo lĕ-ḫaj ů-lo-mim. ha-ga-ă-wo wĕ-ha-gĕ-du-lo lĕ-ḫaj ů-lo-mim.
etc.

53.

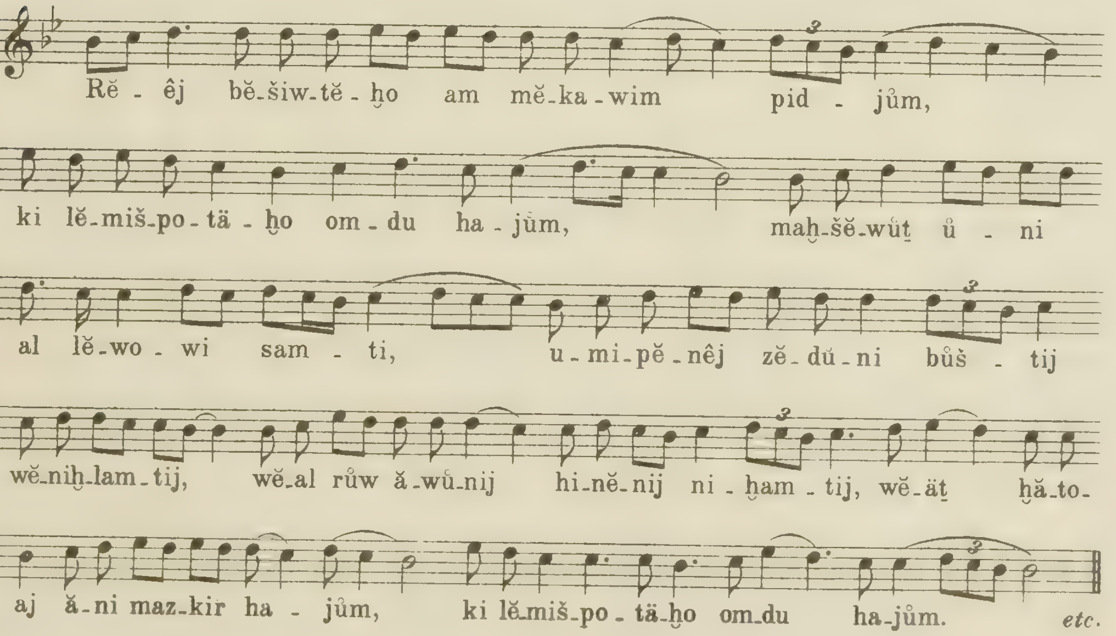

Bo-ruḫ šä-o-mar wĕ-ho-jo ho-ů-lom, bo-ruḫ hu, bo-ruḫ ů-mêjr wĕ-ů-sä, bo-
ruḫ gů-zêjr um-ka-jêjm, bo-ruḫ ů-sä wĕ-rêj-šit̲, bo-ruḫ mĕ-ra-ḫêjm al ho-o-
räts bo-ruḫ mĕ-ra-ḫêjm al ha-bri-jût̲, bo-ruḫ mĕ-ša-lêjm so-ḫor tůw li-
rêj-ow, bo-ruḫ haj lo-ad wĕ-ka-jom lo-nä-tsaḫ, bo-ruḫ pů-dä u-ma-tsil, bo-ruḫ
šĕ-mû, bo-ruḫ a-to ă-dů-noj ă-lů-hêj-nu mä-läḫ ho-u-lom, ho-
êjl ho-ow ho-ra-ḫă-mon, ha-m hu-lol bĕ-fi a-mů, mĕ-šu-boḫ um-fů-or bil-šûn
ḫă-si-dow wa-ă-wo-dow uw-ši-rêj do-wid aw-doḫ n ha-lĕ-loḫ ă-dû-noj ă-lů-hêj-

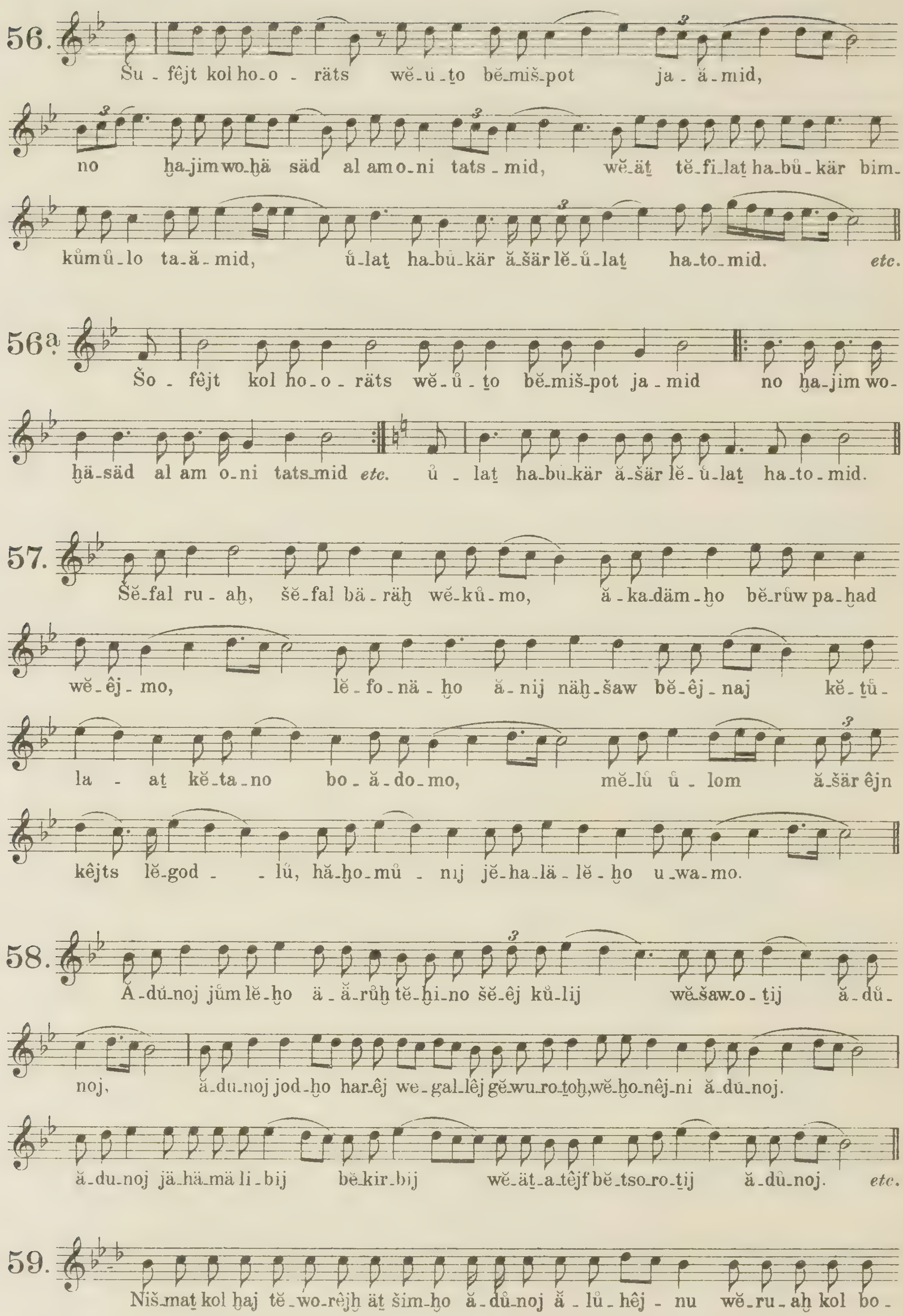

nu biš_wo_ḫůṯ u_wiz_mi_růṯ, nĕ_ga_dĕ_loḫ un_ša_bêj_ḫoḫ un_fo_ă_roḫ wĕ_nam_li-
ḫoḫ wĕ_naz_kir šim_ḫo mal_kêj_nu, ă_lů_hêj_nu, jo_ḫid ḫaj ho_u_lo_mim.
mä_läḫ mĕ_šu_boḫ um_fů_or ă_dêj ad šmu ha_go_důl, bo_ruḫ a-
to ă_dů_noj mä_läḫ mĕ_hu_lol ba_tiš_bo_ḫůṯ.

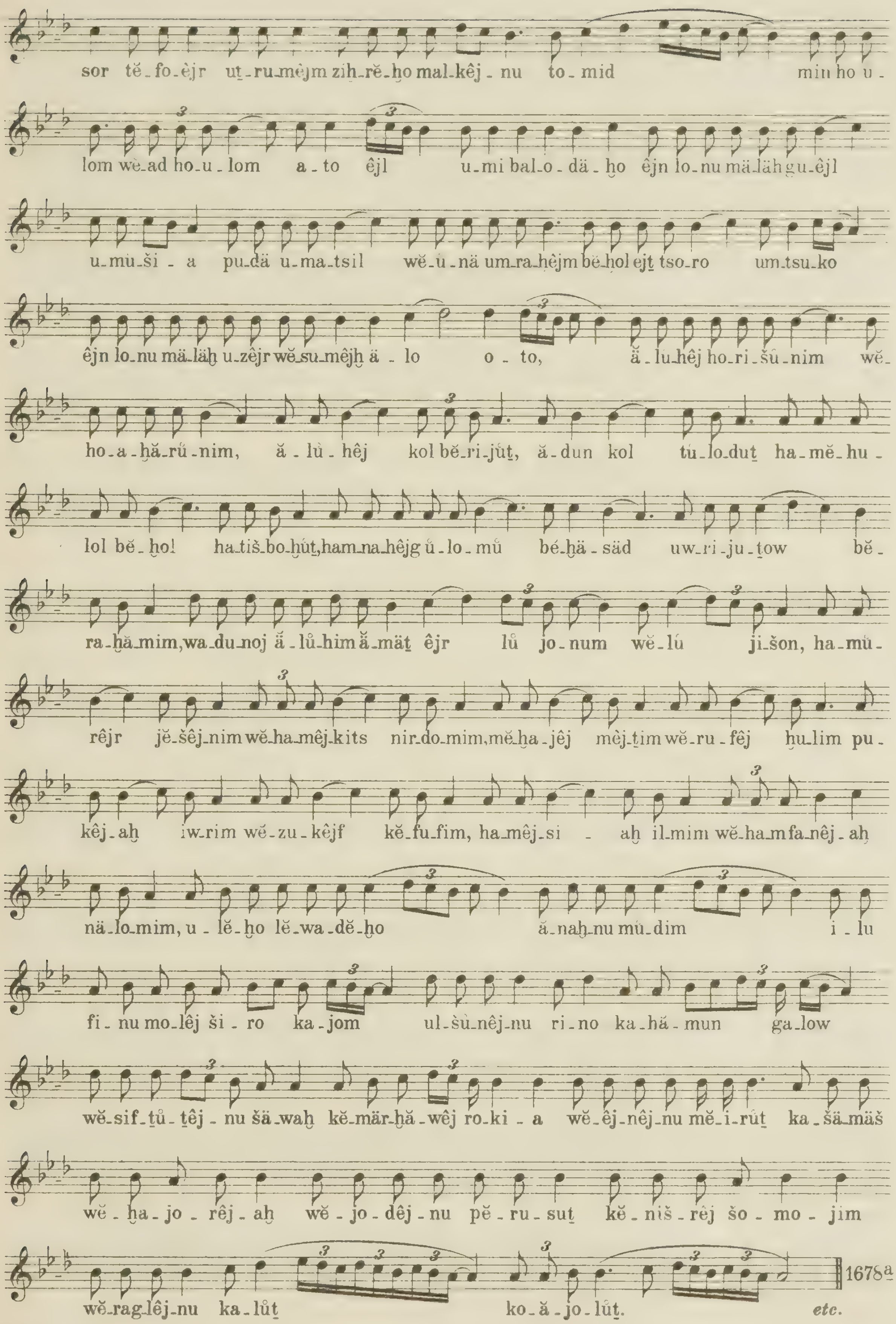
54.


Ă_lů_haj al tĕ_di_nej_ni kĕ_ma_ă_li wĕ_al to_můd ă-
lêj ḫêj_ki kĕ_fo_ŏ_li. bĕ_ḫäm_loṯ_ḫo gĕ_můl o_laj wĕ_äḫ_jä,
wĕ_al no al tĕ_ša_lêjm lij gĕ_mu_lij, gĕ_ün li_bij lĕ_ḫo
aš_pil wĕ_äk_ro bĕ_maḫ_ů_wij lĕ_wo_wi lu mĕ_i_lij. etc.

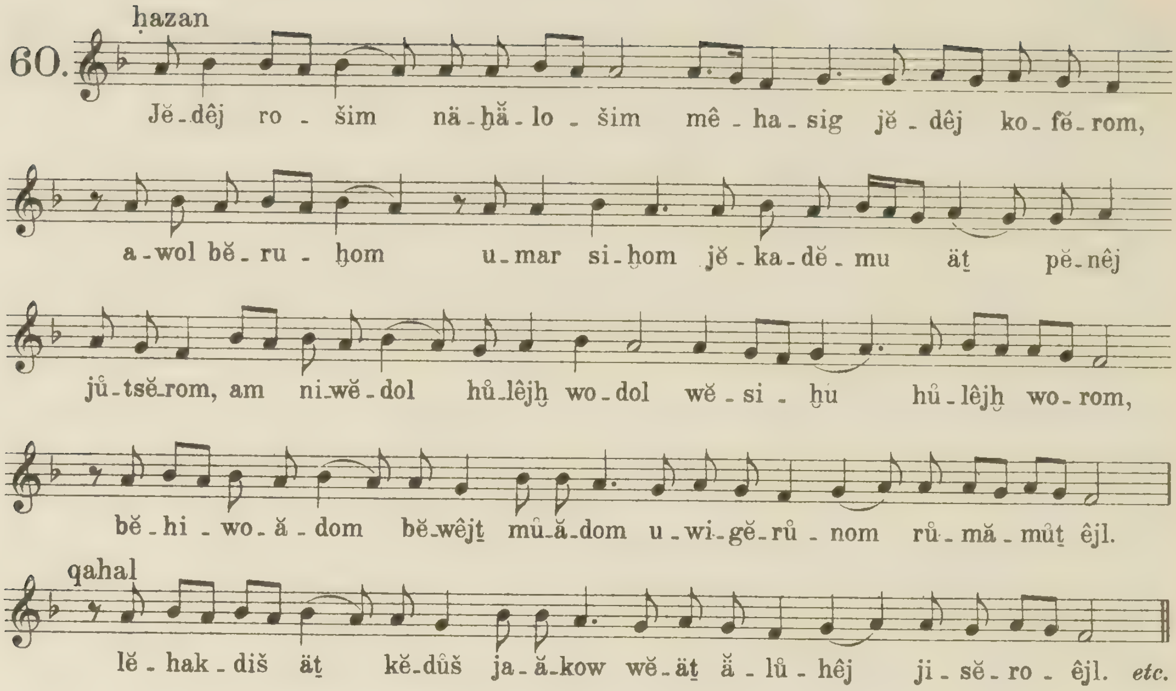
55.


Rĕ_êj bĕ_šiw_tĕ_ḫo am mĕ_ka_wim pid_jům,
ki lĕ_miš_po_tä_ḫo om_du ha_jům, maḫ_šĕ_wůṯ ů_ni
al lĕ_wo_wi sam_ti, u_mi_pĕ_nêj zĕ_dů_ni bůš_tij
wĕ_niḫ_lam_tij, wĕ_al růw ă_wů_nij hi_nĕ_nij ni_ḫam_tij, wĕ_äṯ ḫä_to-
aj ă_ni maz_kir ha_jům, ki lĕ_miš_po_tä_ḫo om_du ha_jům. etc.

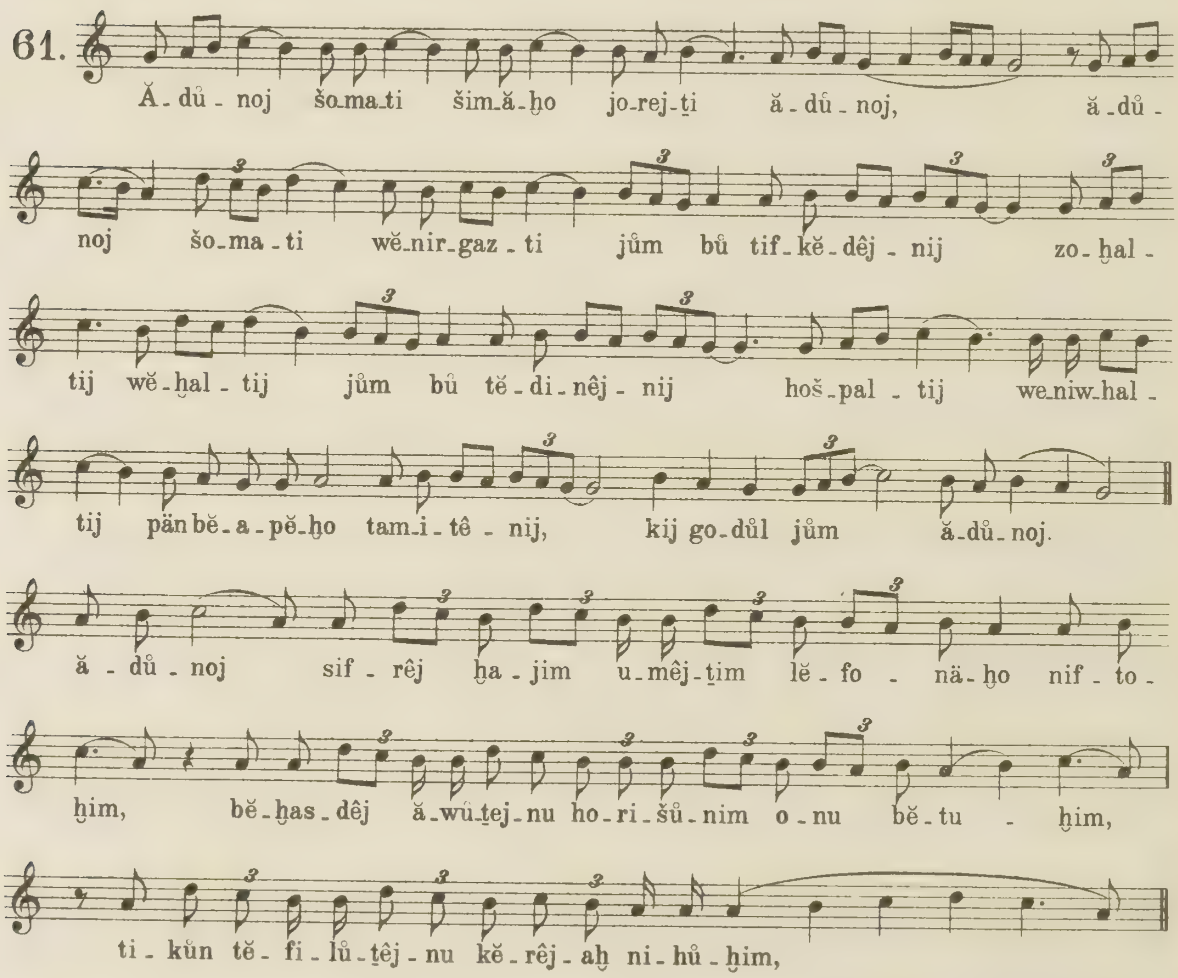

56.
Šu - fêjt kol ho_o - räts wĕ_ú_to bĕ_miš_pot ja - ă_mid,
no ẖa_jim wo_ẖä säd al am o_ni tats - mid, wĕ_ät tĕ_fi_lat ha_bů_kär bim_
kůmů_lo ta_ă - mid, ů_lat ha_bů_kär ă_šär lĕ_ů_lat ha_to_mid. etc.
56a.
Šo - fêjt kol ho_o - räts wĕ_ů - to bĕ_miš_pot ja_mid no ẖa_jim wo_
ẖä_säd al am o_ni tats_mid etc. ů - lat ha_bů_kär ă_šär lĕ_ů_lat ha_to_mid.
57.
Šĕ_fal ru - aẖ, šĕ_fal bä - räẖ wĕ_ků_mo, ă - ka_däm - ẖo bĕ_růw pa_ẖad
wĕ - êj - mo, lĕ - fo_nä - ẖo ă - nij näẖ_šaw bĕ_êj - naj kĕ_tů_
la - at kĕ_ta_no bo - ă_do_mo, mĕ_lů ů - lom ă_šär êjn
kêjts lĕ_god - lů, hă_ẖo_mů - nij jĕ_ha_lä - lĕ - ẖo u_wa_mo.
58.
Ă_dů_noj jům lĕ_ẖo ä - ă_růẖ tĕ_ẖi_no šĕ_êj ků_lij wĕ_šaw_o - tij ă_dů_
noj, ă_du_noj jod_ẖo har_êj we_gal_lêj gĕ_wu_ro_toẖ, wĕ_ẖo_nêj_ni ă_dů_noj.
ă_du_noj jä_hä_mä li - bij bĕ_kir_bij wĕ_ät_a_têjf bĕ_tso_ro_tij ă_dů_noj. etc.
59.
Niš_mat kol ẖaj tĕ_wo_rêjẖ ät šim_ẖo ă_dů_noj ă - lů - hêj - nu wĕ_ru - aẖ kol bo_

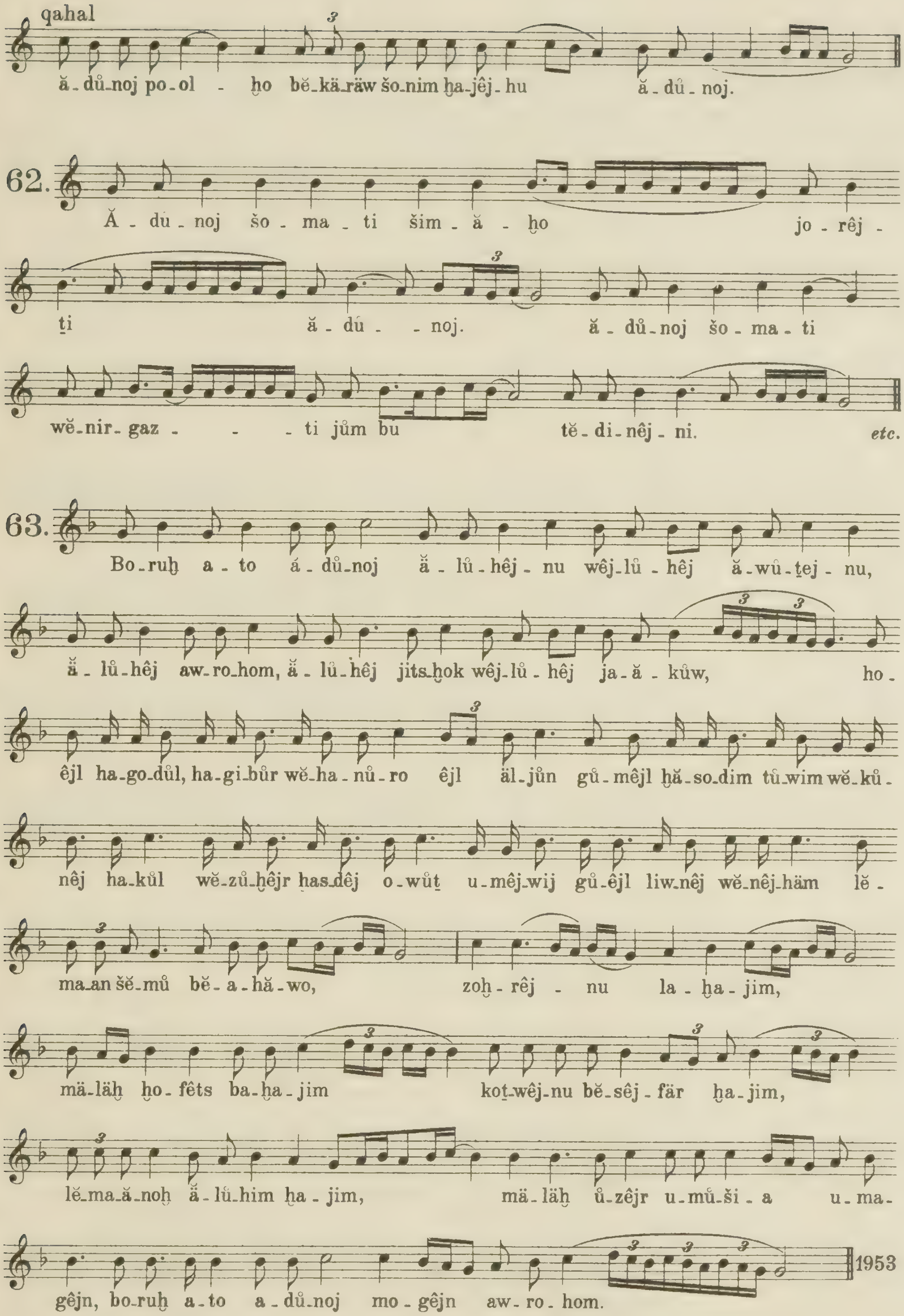

sor tĕ-fo-èjr ut-ru-mêjm zih-rĕ-ho mal-kêj - nu to-mid min ho u-
lom wĕ-ad ho-u-lom a - to êjl u-mi bal-o-dä-ho êjn lo-nu mä-läh gu-êjl
u-mu-ši - a pu-dä u-ma-tsil wĕ-u-nä um-ra-hêjm bĕ-hol ejt tso-ro um-tsu-ko
êjn lo-nu mä-läh u-zêjr wĕ-su-mêjh ä - lo o - to, ă - lu-hêj ho-ri-šu-nim wĕ-
ho-a-hă-ru-nim, ă - lu - hêj kol bĕ-ri-jut, ă-dun kol tu-lo-dut ha-mĕ-hu-
lol bĕ-ho! ha-tiš-bo-hut,ham-na-hêjg ŭ-lo-mu bé-hä-säd uw-ri-ju-tow bĕ-
ra-hä-mim,wa-du-noj ă-lu-him ă-mät êjr lu jo-num wĕ-lu ji-šon, ha-mu-
rêjr jĕ-šêj-nim wĕ-ha-mêj-kits nir-do-mim,mĕ-ha-jêj mêj-tim wĕ-ru-fêj hu-lim pu-
kêj-ah iw-rim wĕ-zu-kêjf kĕ-fu-fim, ha-mêj-si - ah il-mim wĕ-ha-m fa-nêj-ah
nä-lo-mim, u - lĕ-ho lĕ-wa-dĕ-ho ă-nah-nu mu-dim i - lu
fi - nu mo-lêj ši - ro ka-jom ul-šu-nêj-nu ri-no ka-hä-mun ga-low
wĕ-sif-tu-têj - nu šä-wah kĕ-mär-hä-wêj ro-ki - a wĕ-êj-nêj-nu mĕ-i-rut ka-šä-mäš
wĕ - ha - jo - rêj - ah wĕ - jo - dêj - nu pĕ - ru - sut kĕ - niš - rêj šo - mo - jim
wĕ-rag-lêj-nu ka-lut ko-ă-jo-lut. etc.
1678a

60.


ḥazan
Jĕ-dêj ro-šim nä-ḫă-lo-šim mê-ha-sig jĕ-dêj ko-fĕ-rom,
a-wol bĕ-ru-ḫom u-mar si-ḫom jĕ-ka-dĕ-mu ät pĕ-nêj
jû-tsĕ-rom, am ni-wĕ-dol hû-lêjḫ wo-dol wĕ-si-ḫu hû-lêjḫ wo-rom,
bĕ-hi-wo-ă-dom bĕ-wêjt mû-ă-dom u-wi-gĕ-rû-nom rû-mă-mût êjl.
qahal
lĕ-hak-diš ät kĕ-dûš ja-ă-kow wĕ-ät ă-lû-hêj ji-sĕ-ro-êjl. etc.

61.

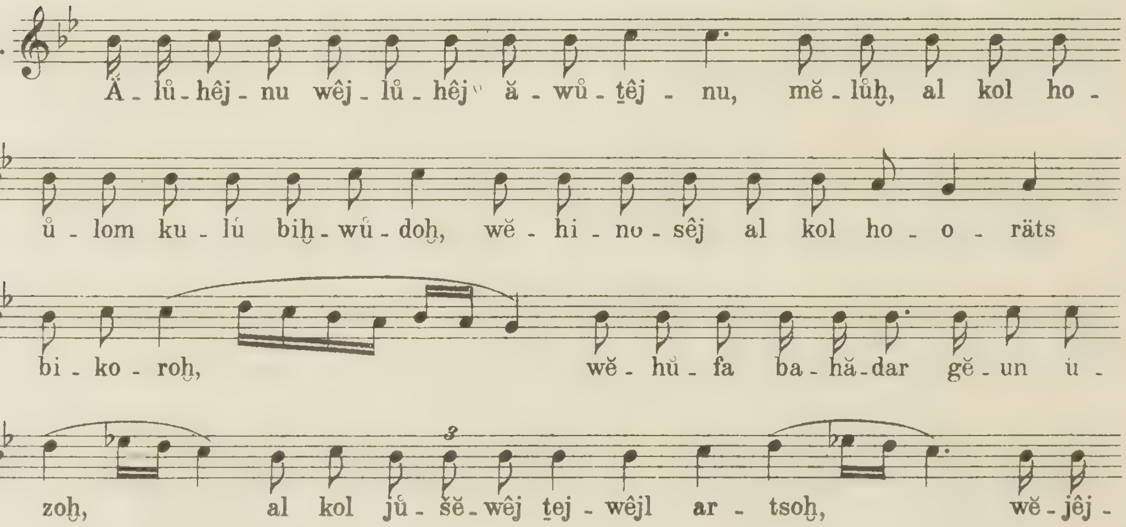

Ă-dû-noj šo-ma-ti šim-ă-ḫo jo-rej-ti ă-dû-noj, ă-dû-
noj šo-ma-ti wĕ-nir-gaz-ti jûm bû tif-kĕ-dêj-nij zo-ḫal-
tij wĕ-ḫal-tij jûm bû tĕ-di-nêj-nij hoš-pal-tij we-niw-hal-
tij pän bĕ-a-pĕ-ḫo tam-i-tê-nij, kij go-dûl jûm ă-dû-noj.
ă-dû-noj sif-rêj ḫa-jim u-mêj-tim lĕ-fo-nä-ḫo nif-to-
ḫim, bĕ-has-dêj ă-wû-tej-nu ho-ri-šû-nim o-nu bĕ-tu-ḫim,
ti-kûn tĕ-fi-lû-têj-nu kĕ-rêj-aḫ ni-hû-ḫim,

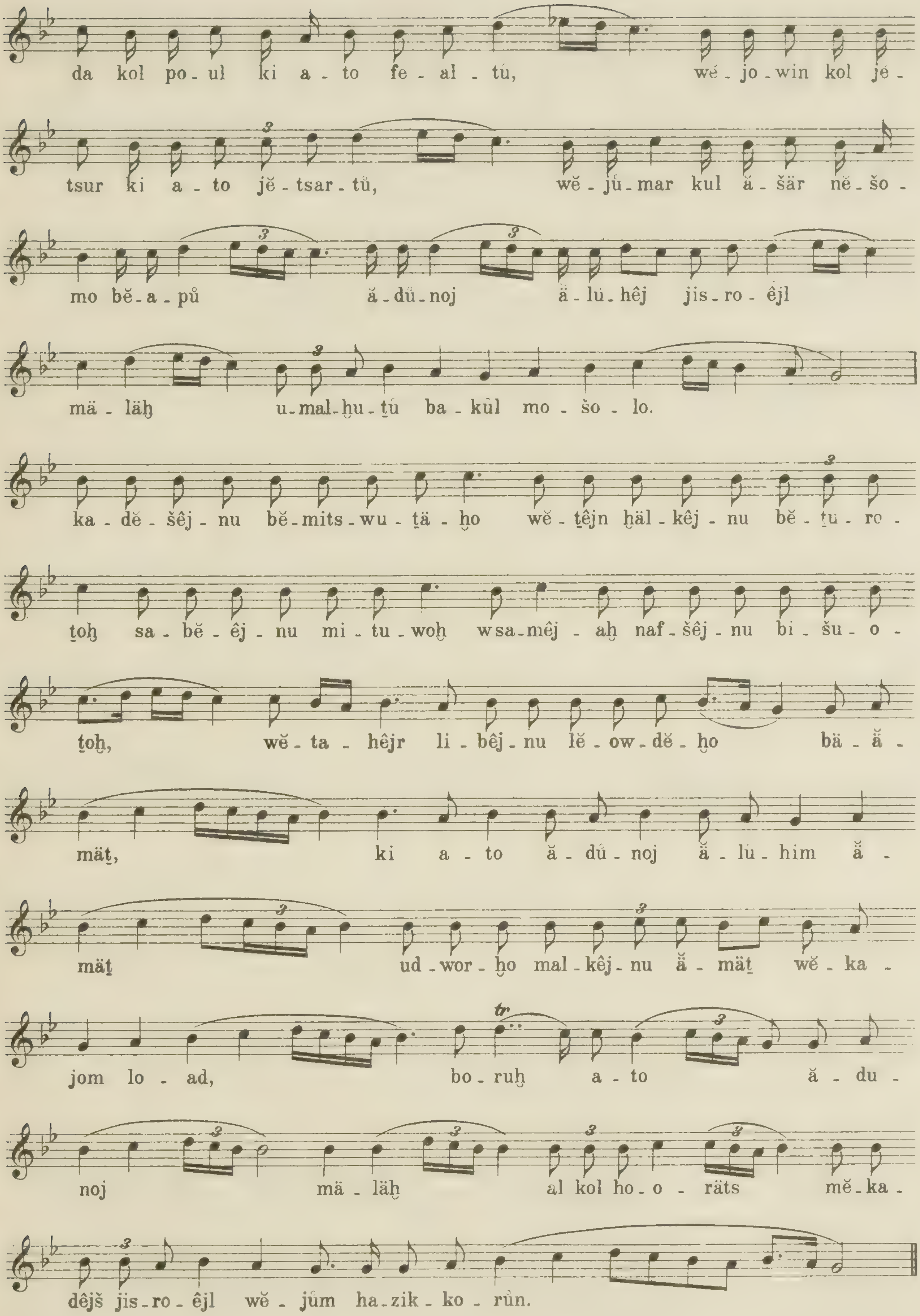

qahal
ă-dů-noj po-ol - ḫo bĕ-kä-räw šo-nim ḫa-jêj-hu ă-dů-noj.
62.
Ă - du - noj šo - ma - ti šim - ă - ḫo jo - rêj -
ṯi ă - dú - - noj. ă - dů-noj šo - ma - ti
wĕ-nir-gaz - - - ti jům bu tĕ-di-nêj-ni.
etc.
63.
Bo-ruḫ a - to á - dů-noj ă - lů - hêj - nu wêj-lů - hêj ă-wů-ṯej - nu,
ă - lů-hêj aw-ro-hom, ă - lů-hêj jits-ḫok wêj-lů - hêj ja-ă - kůw, ho-
êjl ha-go-důl, ha-gi-bůr wĕ-ha-nů-ro êjl äl-jůn gů-mêjl ḫă-so-dim tů-wim wĕ-ků-
nêj ha-kůl wĕ-zů-ḫêjr has-dêj o-wůṯ u-mêj-wij gů-êjl liw-nêj wĕ-nêj-häm lĕ-
ma-an šĕ-mů bĕ-a-hă-wo, zoḫ-rêj - nu la-ḫa-jim,
mä-läḫ ḫo-fêts ba-ḫa-jim kot-wêj-nu bĕ-sêj-fär ḫa-jim,
lĕ-ma-ă-noḫ ă-lů-him ḫa - jim, mä-läḫ ů-zêjr u-mů-ši-a u-ma-
gêjn, bo-ruḫ a-to a-dů-noj mo-gêjn aw-ro-hom.
1953

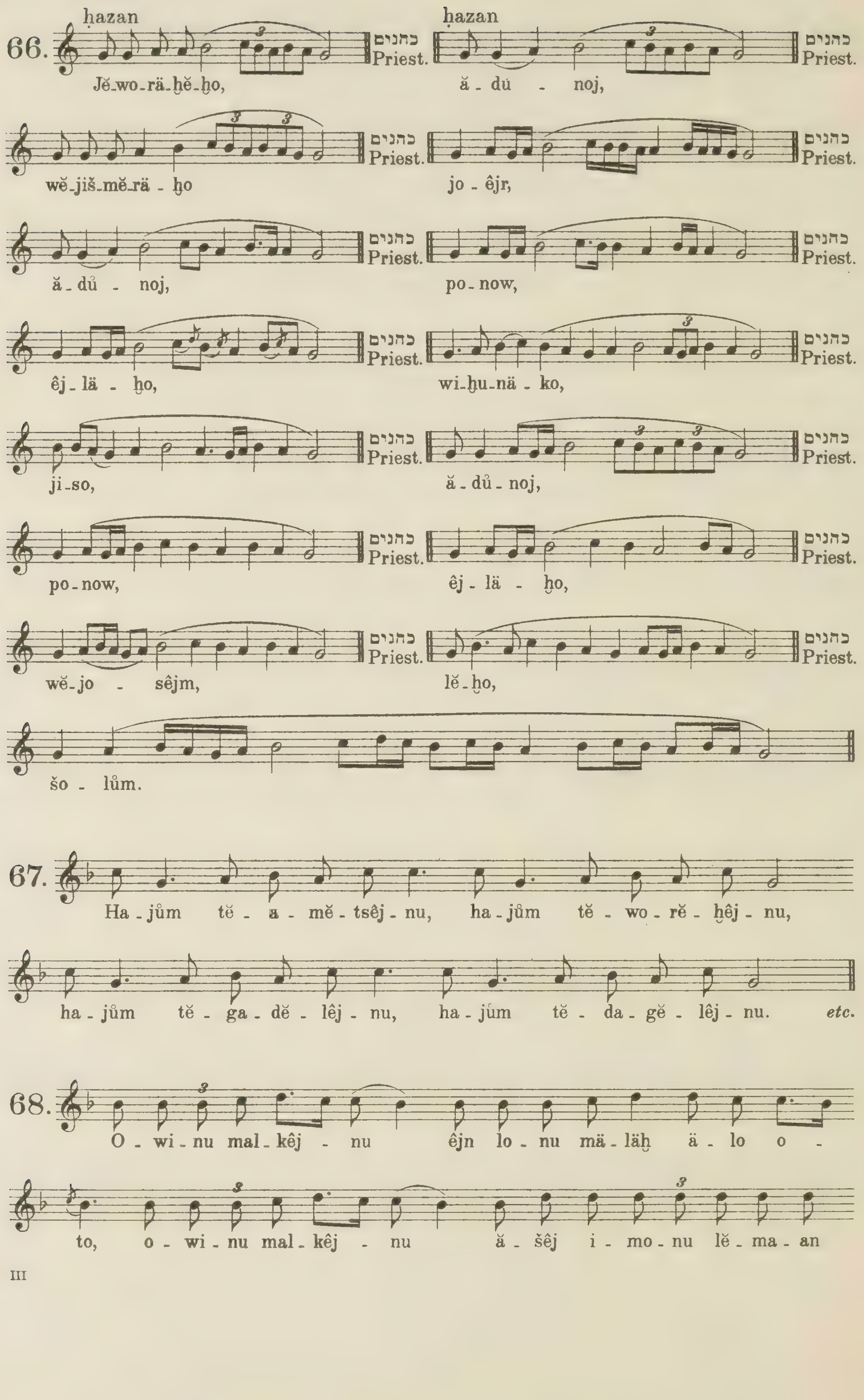
64.


U - wĕ - ḫêjn têjn paḫ - dĕ - ḫo ă - dů - noj ắ - lů - hêj - nu al
kol ma - a - sä - ḫo wĕ - êj - mot - ḫo al kol ma šä - bo - ro - to.
wĕ - ji - ro - u - ḫo kol ha - ma - ă - sim wĕ - jiš - ta - ḫă - wu lĕ - fo -
nä - ḫo kol ha - bĕ - ru - im, wĕ - ja - ă - su ku - lom ă - gu -
do ä - ḫot la - ă - sút rĕ - tsú - nĕ - ḫo bĕ - lêj - wow
šo - lêjm, šä - jo - da - nu ă - dů - noj ắ - lů - hêj - nu šä - ha - šol -
ton lĕ - fo - nä - ḫo ůz bĕ - jo - dĕ - ḫo ug - wu - ro bi - mi -
nä - ḫo wĕ - šim - ḫo nú - ro al kol ma šä - bo - ro - to.

65.

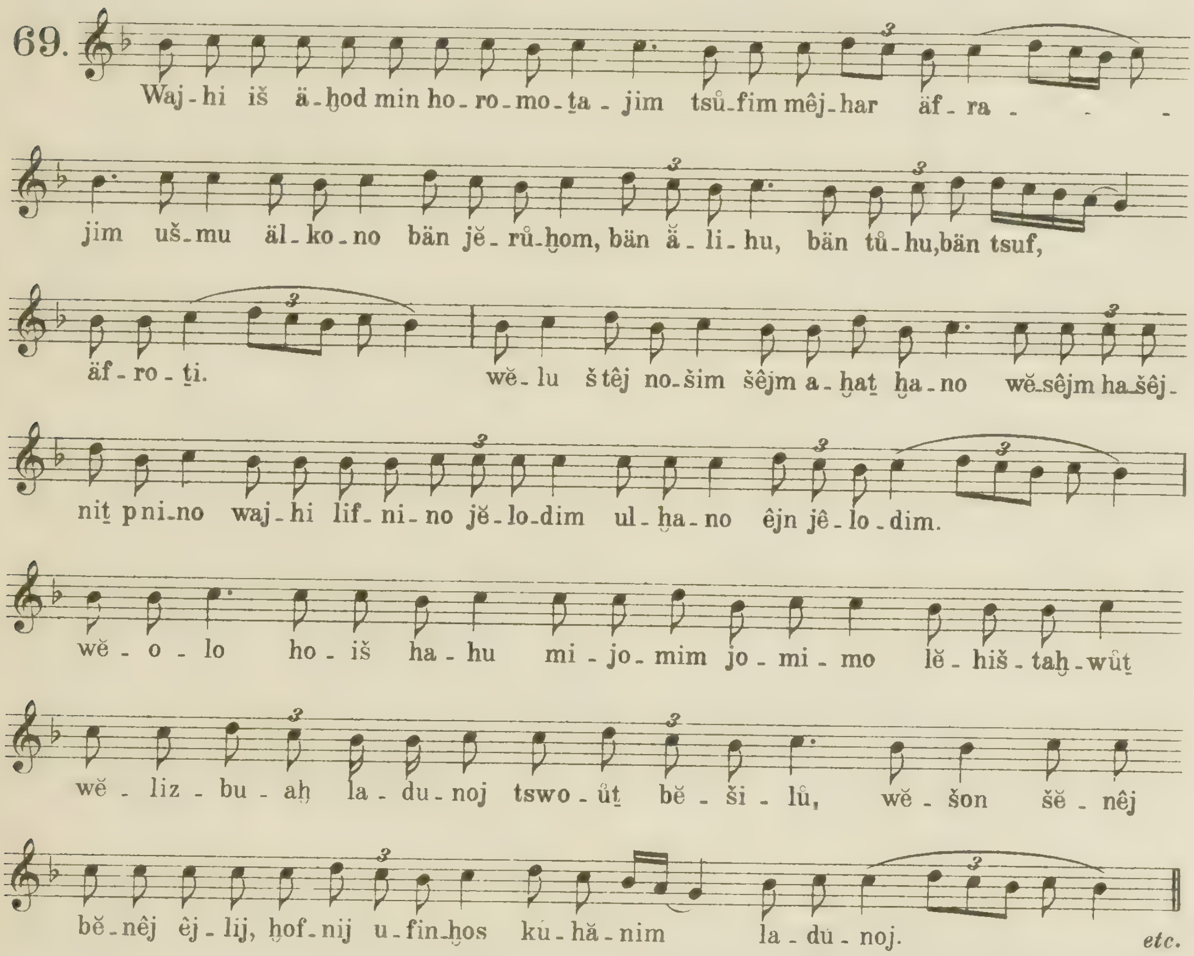

Ắ - lů - hêj - nu wêj - lů - hêj ă - wů - têj - nu, mĕ - lůḫ, al kol ho -
ů - lom ku - lú biḫ - wů - doḫ, wĕ - hi - no - sêj al kol ho - o - räts
bi - ko - roḫ, wĕ - hů - fa ba - hă - dar gĕ - un u -
zoḫ, al kol jů - šĕ - wêj tej - wêjl ar - tsoḫ, wĕ - jêj -


da kol po-ul ki a-to fe-al-tú, wé-jo-win kol je-
tsur ki a-to jĕ-tsar-tŭ, wĕ-jŭ-mar kul ă-šär nĕ-šo-
mo bĕ-a-pů ă-dů-noj ä-lu-hêj jis-ro-êjl
mä-läh u-mal-hu-tú ba-kul mo-šo-lo.
ka-dĕ-šêj-nu bĕ-mits-wu-tä-ho wĕ-têjn häl-kêj-nu bĕ-tu-ro-
toh sa-bĕ-êj-nu mi-tu-woh wsa-mêj-ah naf-šêj-nu bi-šu-o-
toh, wĕ-ta-hêjr li-bêj-nu lĕ-ow-dĕ-ho bä-ă-
mät, ki a-to ă-dů-noj ă-lu-him ă-
mät ud-wor-ho mal-kêj-nu ă-mät wĕ-ka-
jom lo-ad, bo-ruh a-to ă-du-
noj mä-läh al kol ho-o-räts mĕ-ka-
dêjš jis-ro-êjl wĕ-jům ha-zik-ko-rŭn.

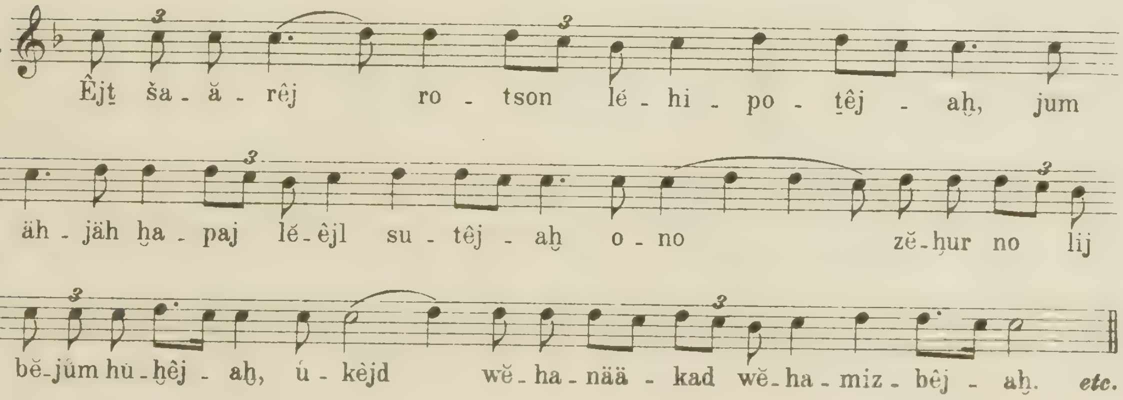

66.
ḥazan
Jĕ-wo-rä-ḫĕ-ḫo,
כהנים Priest.
ḥazan
ă - dû - noj,
כהנים Priest.
wĕ-jiš-mĕ-rä - ḫo
כהנים Priest.
jo - êjr,
כהנים Priest.
ă - dů - noj,
כהנים Priest.
po - now,
כהנים Priest.
êj - lä - ḫo,
כהנים Priest.
wi-ḫu-nä - ko,
כהנים Priest.
ji-so,
כהנים Priest.
ă - dů - noj,
כהנים Priest.
po - now,
כהנים Priest.
êj - lä - ḫo,
כהנים Priest.
wĕ-jo - sêjm,
כהנים Priest.
lĕ-ḫo,
כהנים Priest.
šo - lům.
67.
Ha - jûm tĕ - a - mĕ - tsêj - nu, ha - jûm tĕ - wo - rĕ - ḫêj - nu,
ha - jûm tĕ - ga - dĕ - lêj - nu, ha - jûm tĕ - da - gĕ - lêj - nu. etc.
68.
O - wi - nu mal - kêj - nu êjn lo - nu mä - läḫ ä - lo o -
to, o - wi - nu mal - kêj - nu ă - šêj i - mo - nu lĕ - ma - an

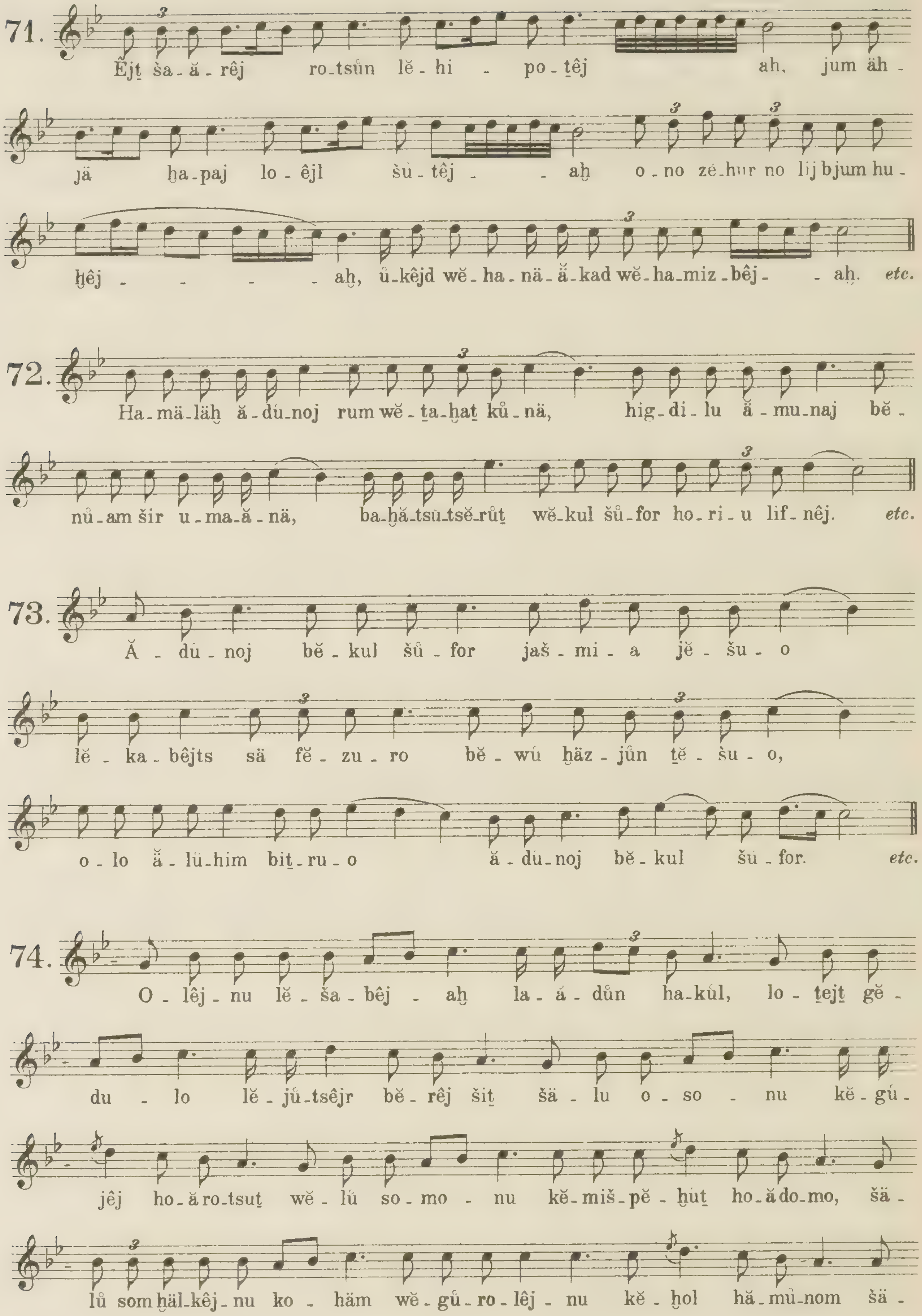

šĕ-mä-ḫo, o-wi-nu mal-kêj-nu ḫa-dêjš o-lêj-nu šo-no tú-wo,
o-wi-nu mal-kêj-nu ba-têjl me-o-lêj-nu kol gĕ-zêj-rut ko-šut we-ro-ût. etc.

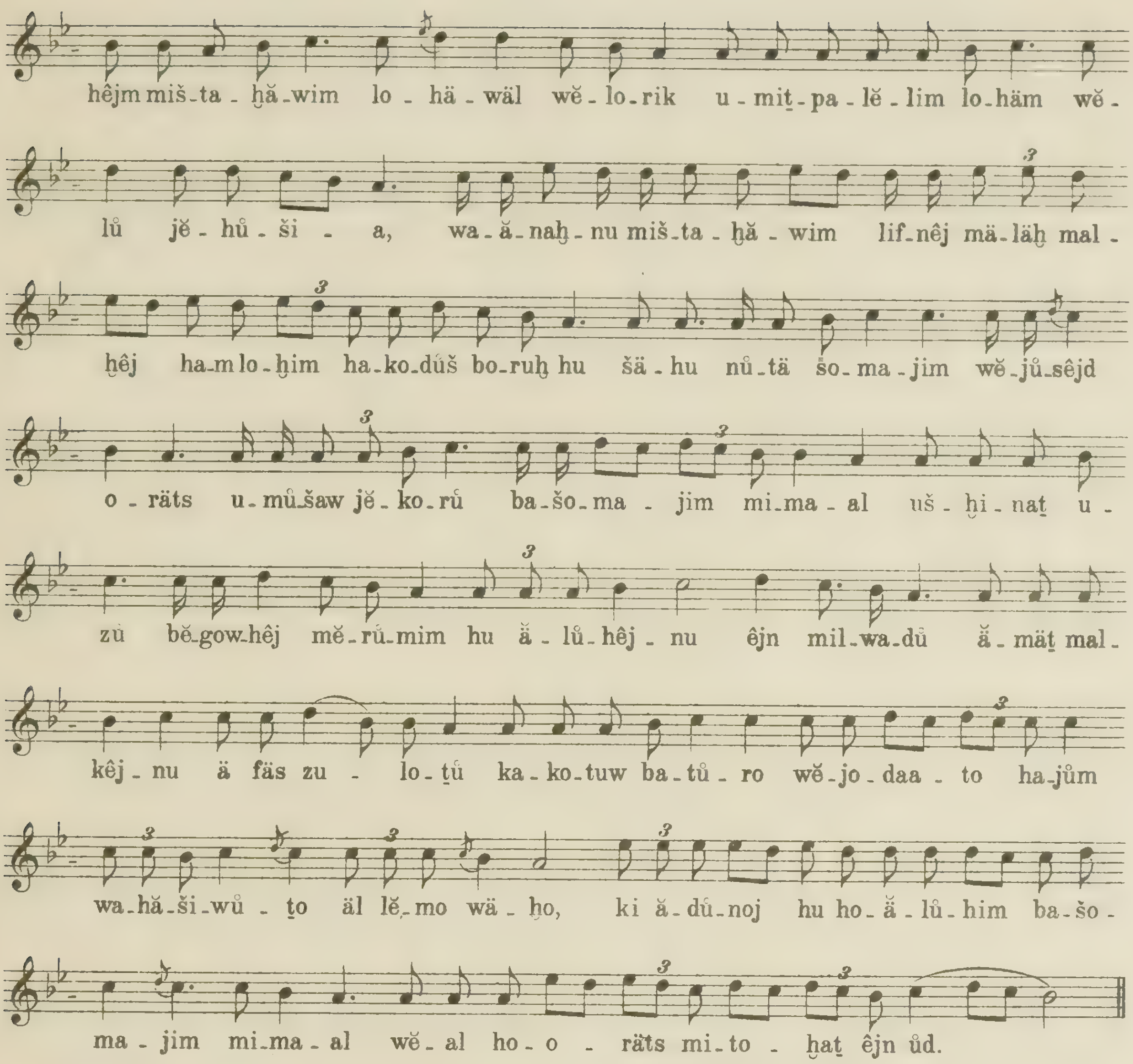
69.


Waj-hi iš ä-ḫod min ho-ro-mo-ta-jim tsů-fim mêj-har äf-ra- - -
jim uš-mu äl-ko-no bän jĕ-rů-ḫom, bän ă-li-hu, bän tů-hu, bän tsuf,
äf-ro-ti. wĕ-lu štêj no-šim šêjm a-ḫat ḫa-no wĕ-sêjm ha-šêj-
nit pni-no waj-hi lif-ni-no jĕ-lo-dim ul-ḫa-no êjn jê-lo-dim.
wĕ-o-lo ho-iš ha-hu mi-jo-mim jo-mi-mo lĕ-hiš-taḫ-wût
wĕ-liz-bu-aḥ la-du-noj tswo-ût bĕ-ši-lû, wĕ-šon šĕ-nêj
bĕ-nêj êj-lij, ḫof-nij u-fin-ḫos kú-hă-nim la-du-noj. etc.

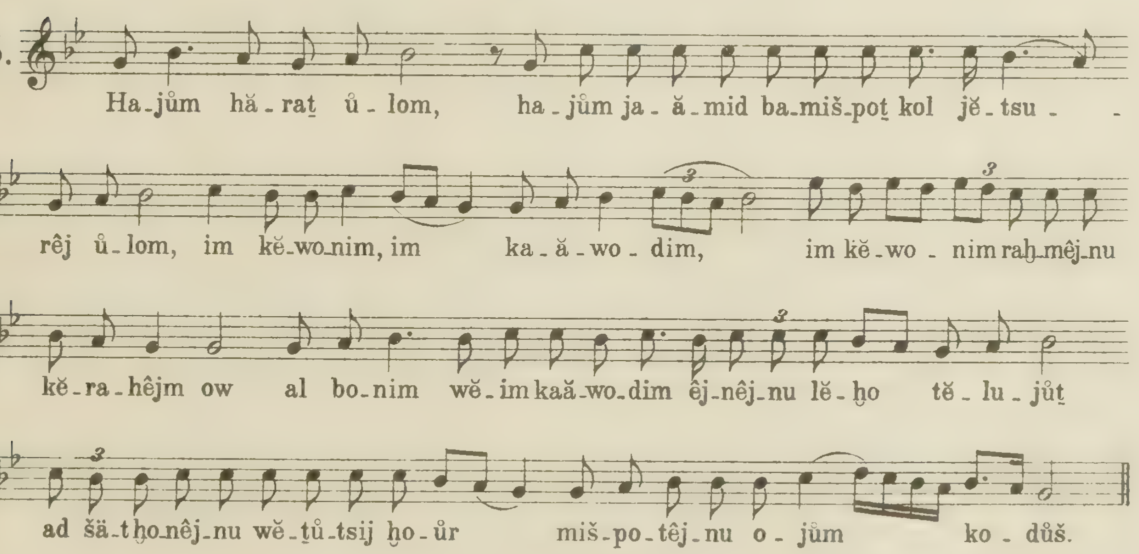
70.


Êjt ša-ă-rêj ro-tson lé-hi-po-têj-aḥ, jum
äh-jäh ḫa-paj lé-êjl su-têj-aḫ o-no zĕ-ḫur no lij
bĕ-jům hu-ḫêj-aḫ, ú-kêjd wĕ-ha-nää-kad wĕ-ha-miz-bêj-aḫ. etc.


71.
Ĕjt̠ ša - ă - rêj ro_tsŭn lĕ - hi - po - t̠êj ah, jum äh -
jä ḫa_paj lo - êjl šu - têj - - aḫ o - no zé_hur no lij bjum hu -
ḫêj - - - - aḫ, ŭ_kêjd wĕ_ha - nä - ă_kad wĕ_ha_miz_bêj - - aḫ. etc.
72.
Ha_mä_läḫ ă - du_noj rum wĕ - t̠a_ḫat̠ kŭ - nä, hig - di - lu ă - mu_naj bĕ -
nŭ_am šir u - ma_ă - nä, ba_ḫă_tsu_tsĕ_rŭt̠ wĕ_kul šŭ_for ho - ri - u lif - nêj. etc.
73.
Ă - du - noj bĕ - kul šŭ - for jaš - mi - a jĕ - šu - o
lĕ - ka - bêjts sä fĕ - zu - ro bĕ - wú ḫäz - jŭn t̠ĕ - šu - o,
o - lo ă - lü_him bit̠_ru - o ă - du_noj bĕ - kul šu - for. etc.
74.
O - lêj - nu lĕ - ša - bêj - aḫ la - á - dŭn ha_kùl, lo - t̠ejt̠ gĕ -
du - lo lĕ - jú_tsêjr bĕ - rêj šit̠ šä - lu o - so - nu kĕ_gú -
jêj ho_ăro_tsut̠ wĕ - lú so - mo - nu kĕ_miš_pĕ - ḫut̠ ho_ădo_mo, šä -
lŭ som ḫäl_kêj - nu ko - häm wĕ - gú - ro - lêj - nu kĕ - ḫol hă_mu_nom šä -


hêjm miš-ta-ẖä-wim lo-hä-wäl wĕ-lo-rik u-mit-pa-lĕ-lim lo-häm wĕ-
lů jĕ-hů-ši-a, wa-ă-naẖ-nu miš-ta-ẖä-wim lif-nêj mä-läẖ mal-
ẖêj ha-m lo-ẖim ha-ko-důš bo-ruẖ hu šä-hu nů-tä šo-ma-jim wĕ-jů-sêjd
o-räts u-mů-šaw jĕ-ko-rů ba-šo-ma-jim mi-ma-al uš-ẖi-nat u-
zů bĕ-gow-hêj mĕ-rů-mim hu ă-lů-hêj-nu êjn mil-wa-dů ă-mät mal-
kêj-nu ä fäs zu-lo-tů ka-ko-tuw ba-tů-ro wĕ-jo-daa-to ha-jům
wa-hä-ši-wů-to äl lĕ-mo wä-ẖo, ki ă-dů-noj hu ho-ă-lů-him ba-šo-
ma-jim mi-ma-al wĕ-al ho-o-räts mi-to-ẖat êjn ůd.

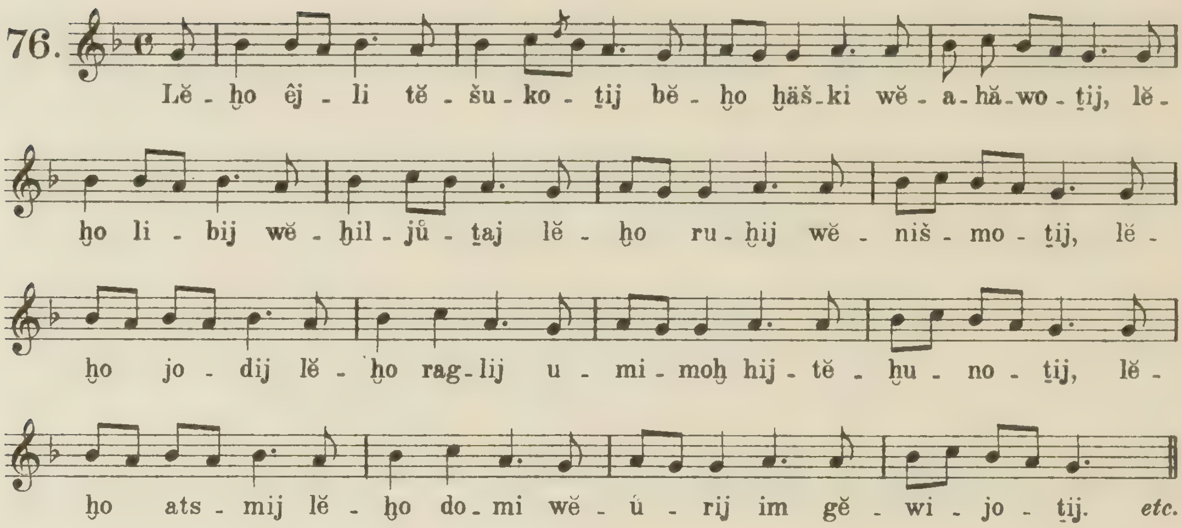
75.


Ha-jům hä-rat ů-lom, ha-jům ja-ă-mid ba-miš-pot kol jĕ-tsu-
rêj ů-lom, im kĕ-wo-nim, im ka-ă-wo-dim, im kĕ-wo-nim raẖ-mêj-nu
kĕ-ra-hêjm ow al bo-nim wĕ-im kaă-wo-dim êj-nêj-nu lĕ-ẖo tĕ-lu-jůt
ad šä-t ẖo-nêj-nu wĕ-tů-tsij ẖo-ůr miš-po-têj-nu o-jům ko-důš.

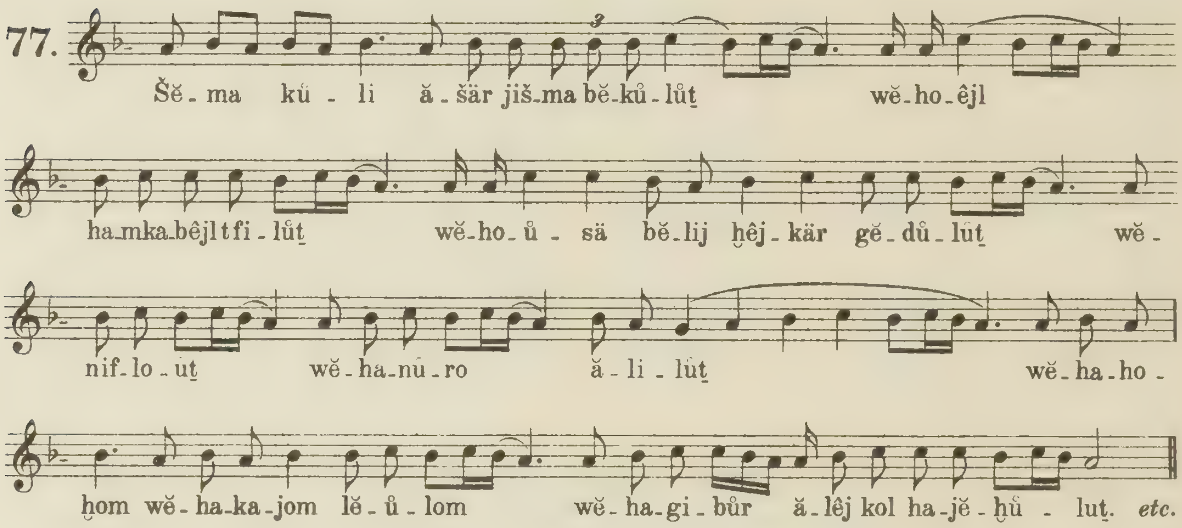
Songs for the day of Atonement ליום כפורים

Gesänge für den Versöhnungstag.

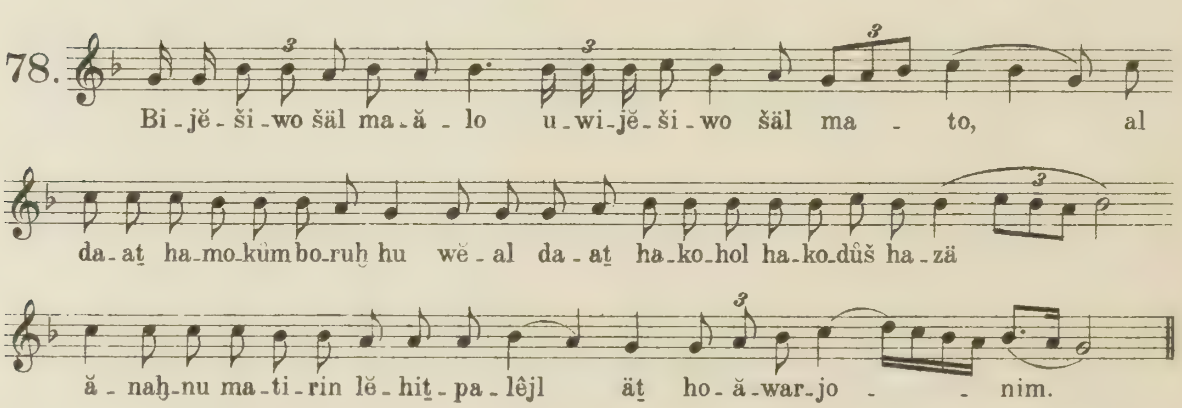
76.



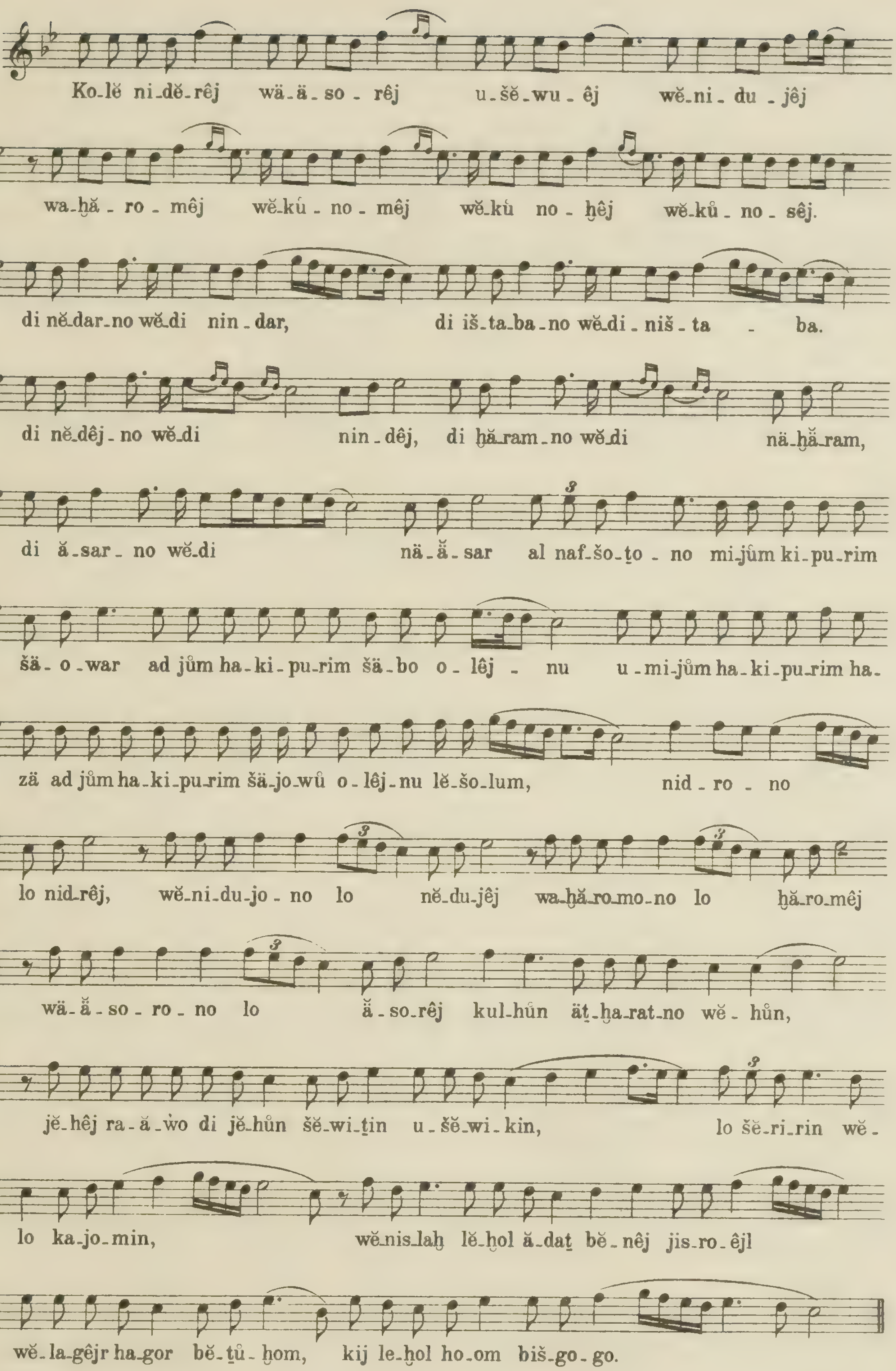
77.



78.

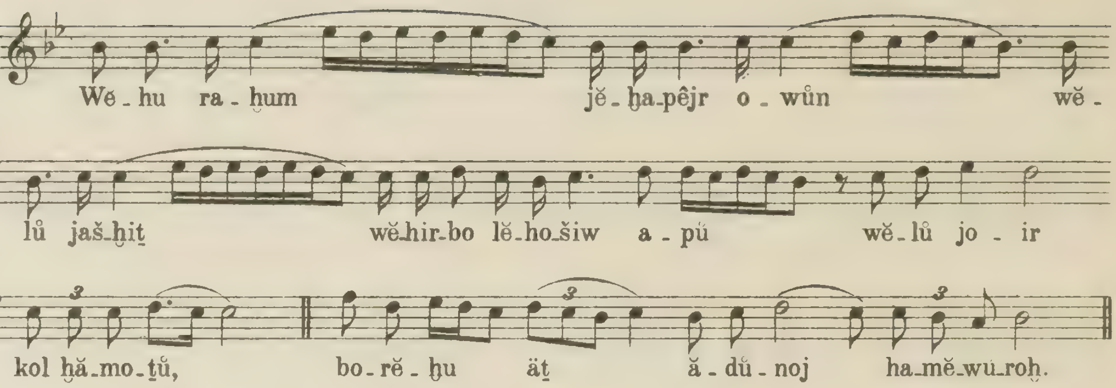


79.

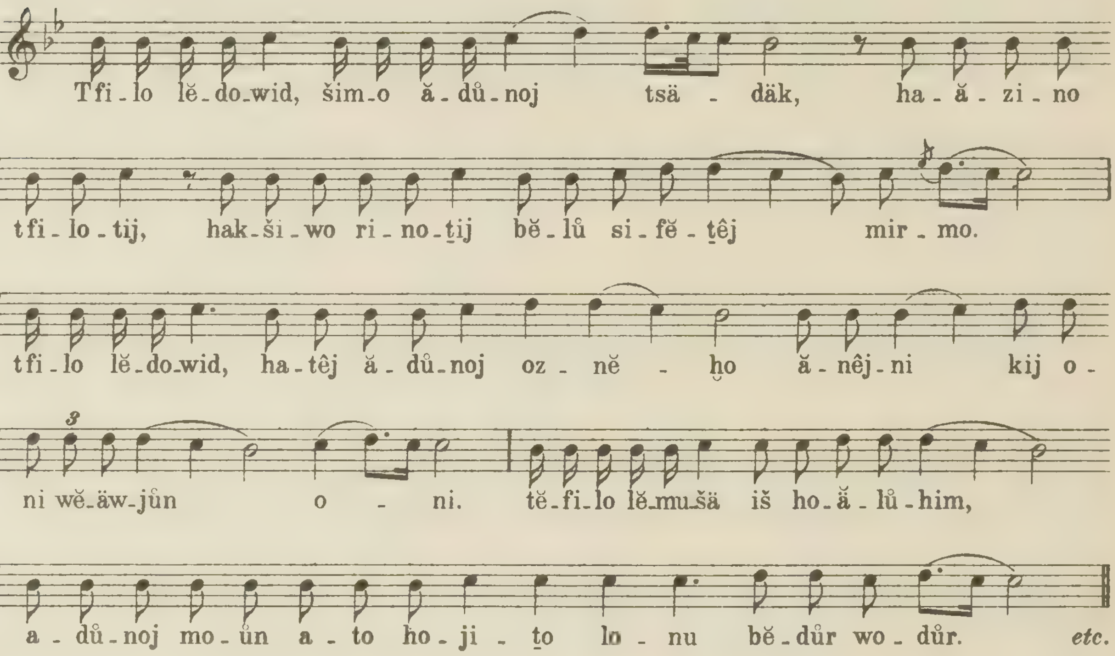


Ko_lĕ ni_dĕ_rêj wä_ä_so_rêj u_šĕ_wu_êj wĕ_ni_du_jêj
wa_ẖä_ro_mêj wĕ_kû_no_mêj wĕ_kû no_ẖêj wĕ_kû_no_sêj.
di nĕ_dar_no wĕ_di nin_dar, di iš_ta_ba_no wĕ_di_niš_ta_ba.
di nĕ_dêj_no wĕ_di nin_dêj, di ẖä_ram_no wĕ_di nä_ẖä_ram,
di ă_sar_no wĕ_di nä_ă_sar al naf_šo_to_no mi_jûm ki_pu_rim
šä_o_war ad jûm ha_ki_pu_rim šä_bo o_lêj_nu u_mi_jûm ha_ki_pu_rim ha_
zä ad jûm ha_ki_pu_rim šä_jo_wû o_lêj_nu lĕ_šo_lum, nid_ro_no
lo nid_rêj, wĕ_ni_du_jo_no lo nĕ_du_jêj wa_ẖä_ro_mo_no lo ẖä_ro_mêj
wä_ă_so_ro_no lo ă_so_rêj kul_hûn ät_ẖa_rat_no wĕ_hûn,
jĕ_hêj ra_ä_wo di jĕ_hûn šĕ_wi_tin u_šĕ_wi_kin, lo šĕ_ri_rin wĕ_
lo ka_jo_min, wĕ_nis_laẖ lĕ_ẖol ă_dat bĕ_nêj jis_ro_êjl
wĕ_la_gêjr ha_gor bĕ_tû_ẖom, kij le_ẖol ho_om biš_go_go.

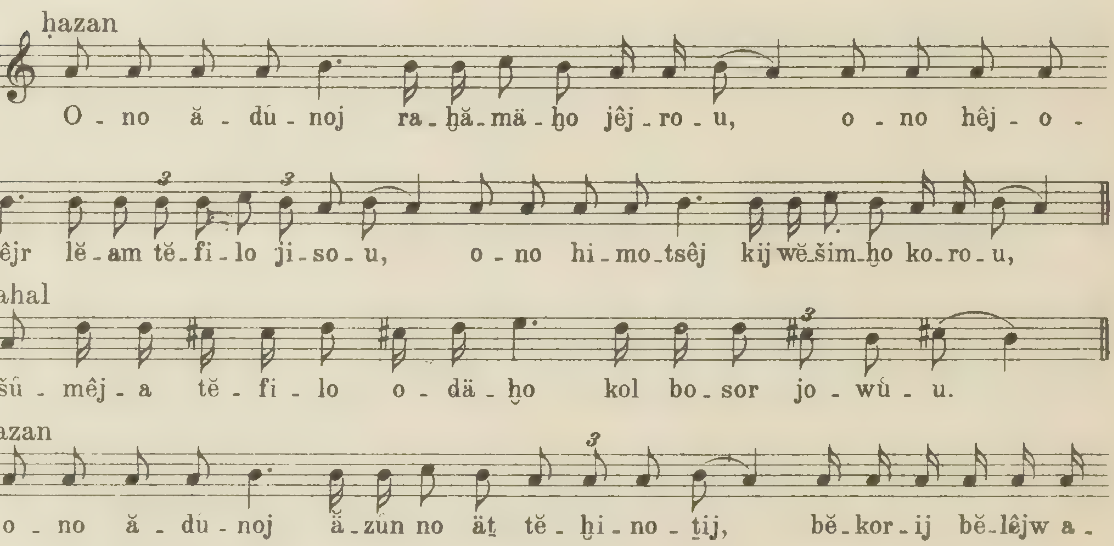
80.

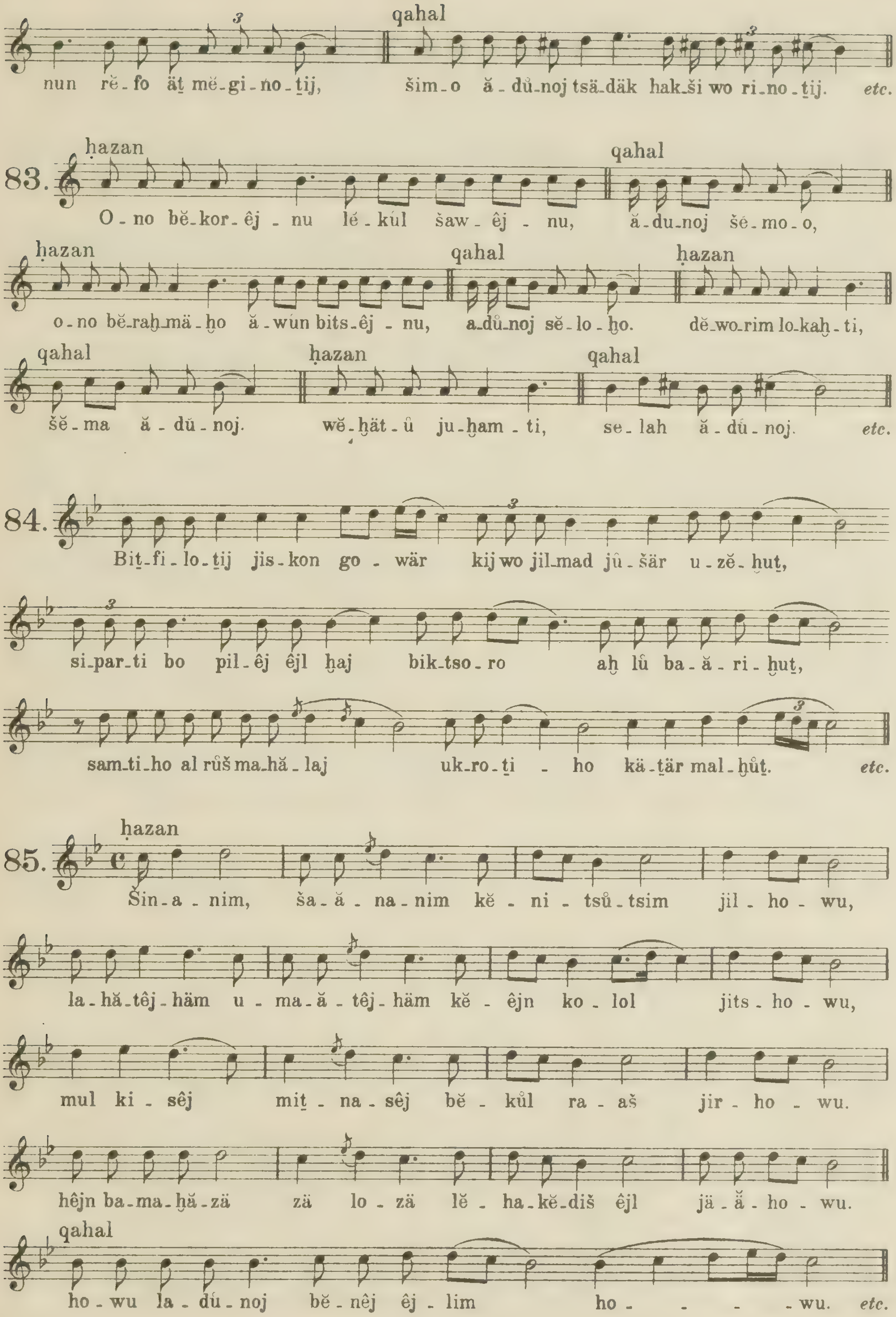

We - hu ra - ḫum jĕ - ḫa-pêjr o - wûn wĕ -
lů jaš-ḫit wĕ-hir-bo lĕ-ho-šiw a - pú wĕ - lů jo - ir
kol ḫă-mo-ṯů, bo - rĕ - ḫu äṯ ă - dú - noj ha-mĕ-wu-roḥ.

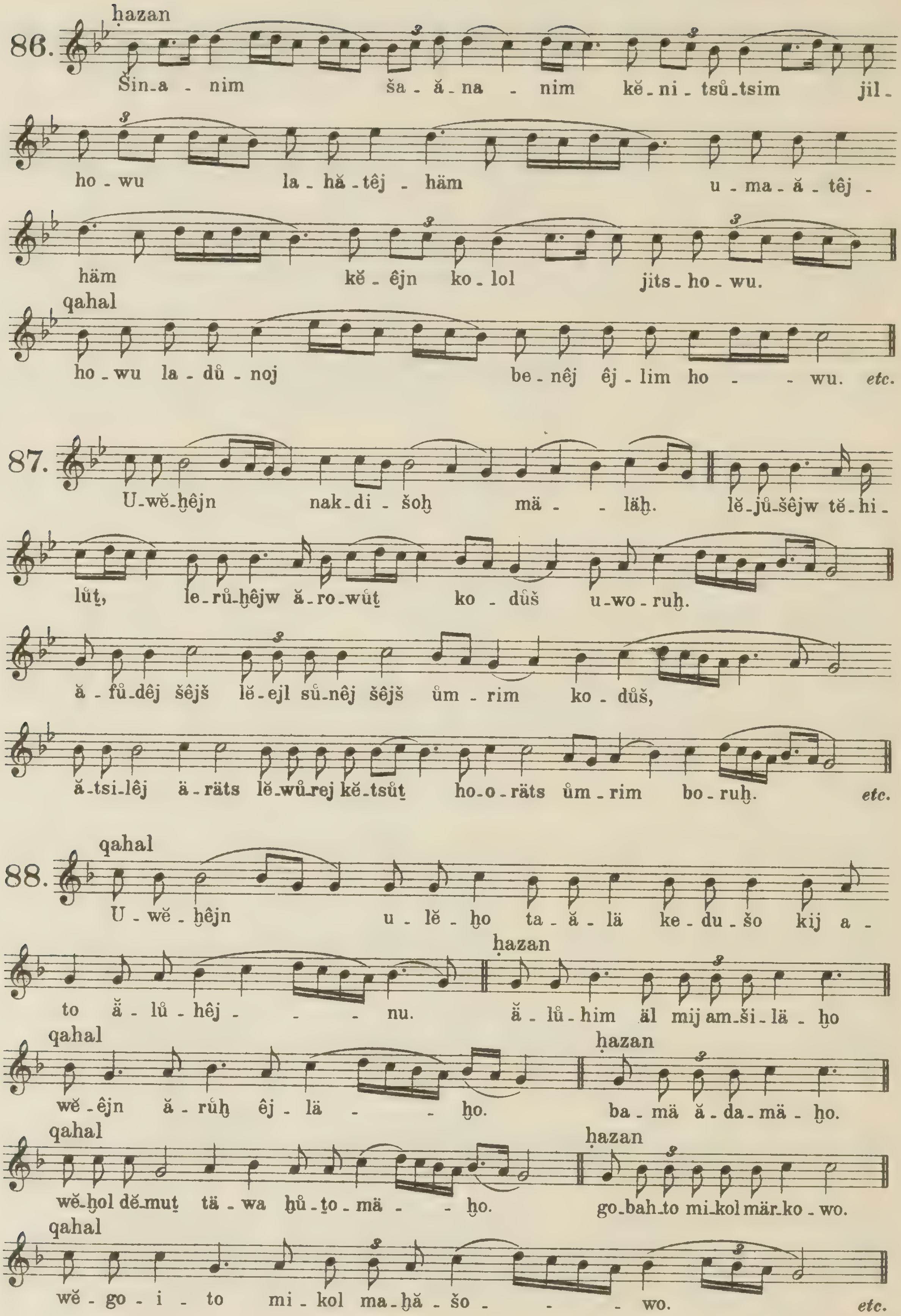
81.


Tfi - lo lĕ-do-wid, šim-o ă - dů - noj tsä - däk, ha - ă - zi - no
tfi - lo - tij, hak-ši - wo ri - no - ṯij bĕ - lů si - fĕ - ṯêj mir - mo.
tfi - lo lĕ-do-wid, ha - têj ă - dů - noj oz - nĕ - ḫo ă - nêj - ni kij o -
ni wĕ-äw-jûn o - ni. tĕ-fi-lo lĕ-mu-šä iš ho - ă - lů - him,
a - dů - noj mo - ún a - to ho - ji - ṯo lo - nu bĕ - důr wo - důr. etc.

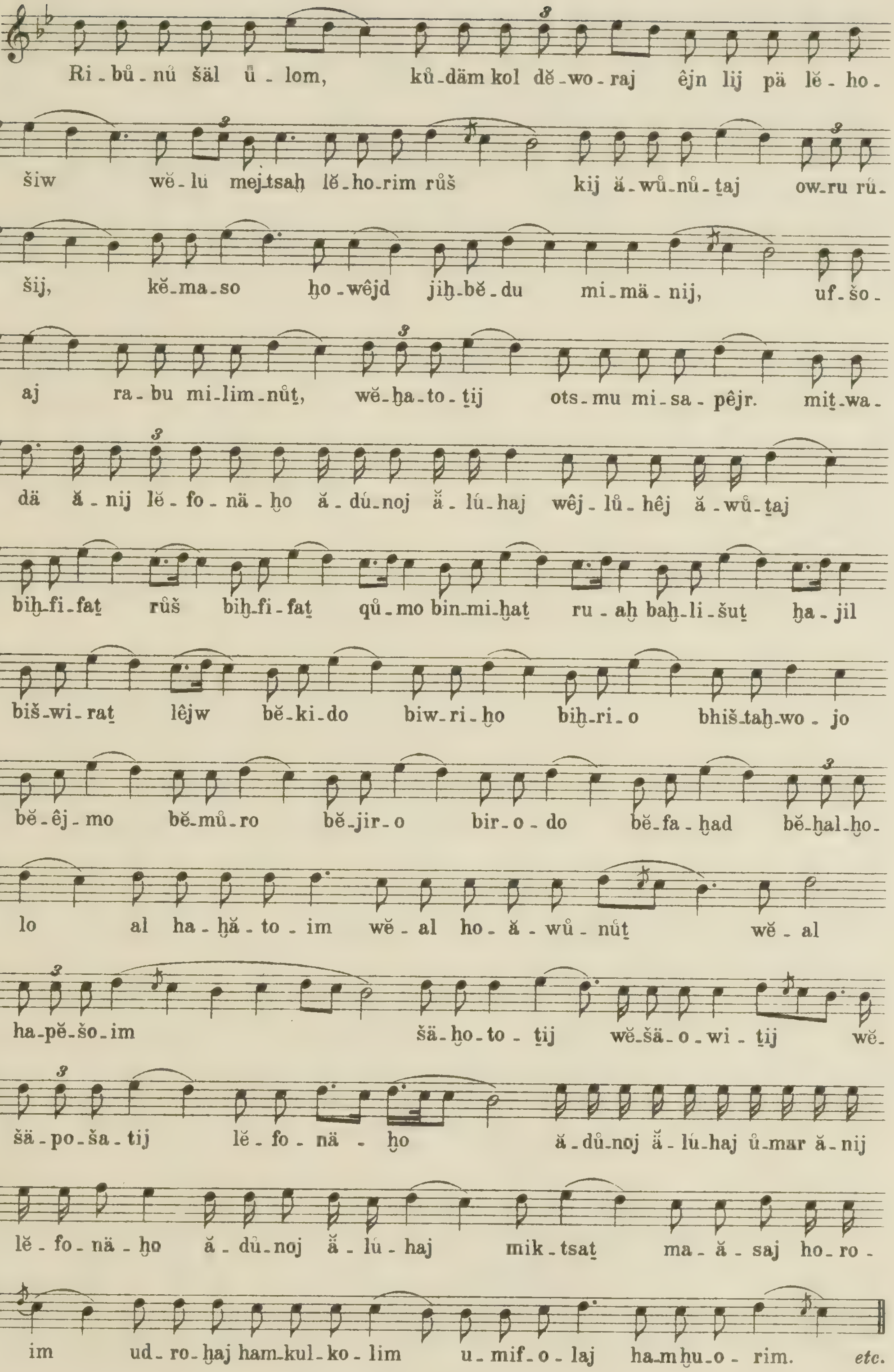
82.

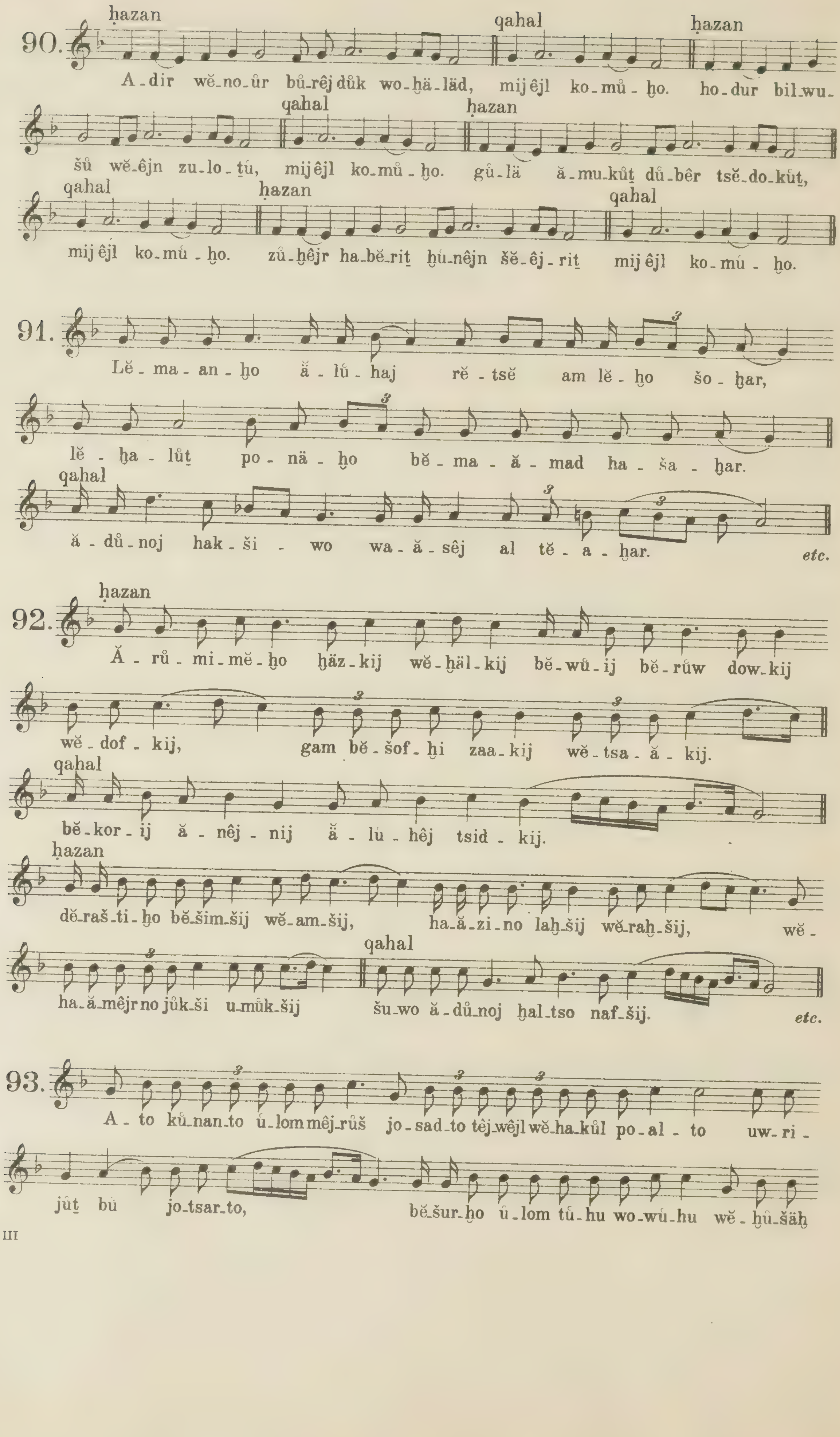

ḥazan
O - no ă - dú - noj ra - ḫă - mä - ḫo jêj - ro - u, o - no hêj - o -
ṯêjr lĕ - am tĕ - fi - lo ji - so - u, o - no hi - mo - tsêj kij wĕ-šim-ḫo ko - ro - u,
qahal
šû - mêj - a tĕ - fi - lo o - dä - ḫo kol bo - sor jo - wú - u.
ḥazan
o - no ă - dú - noj ă - zún no äṯ tĕ - ḫi - no - ṯij, bĕ - kor - ij bĕ - lêjw a -

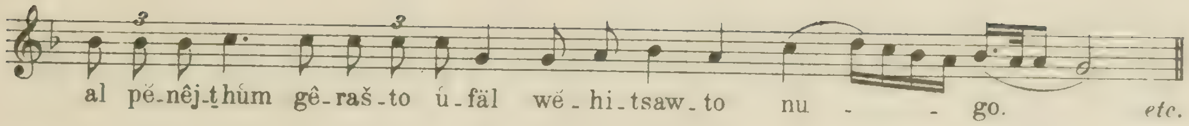

qahal
nun rĕ-fo ät mĕ-gi-no-tij, šim-o ă-dů-noj tsä-däk hak-ši wo ri-no-tij. etc.
83.
ḥazan
qahal
O-no bĕ-kor-êj-nu lé-kúl šaw-êj-nu, ă-du-noj šĕ-mo-o,
ḥazan
qahal
ḥazan
o-no bĕ-raḫ-mä-ḫo ă-wun bits-êj-nu, a-dů-noj sĕ-lo-ḫo. dĕ-wo-rim lo-kaḫ-ti,
qahal
ḥazan
qahal
šĕ-ma ă-dů-noj. wĕ-ḥät-û ju-ḫam-ti, se-lah ă-dů-noj. etc.
84.
Bit-fi-lo-tij jis-kon go-wär kij wo jil-mad jû-šär u-zĕ-hut,
si-par-ti bo pil-êj êjl ḫaj bik-tso-ro aḫ lû ba-ă-ri-ḫut,
sam-ti-ho al růš ma-hă-laj uk-ro-ti-ho kä-tär mal-ḫůt. etc.
85.
ḥazan
Šin-a-nim, ša-ă-na-nim kĕ-ni-tsů-tsim jil-ho-wu,
la-hă-têj-häm u-ma-ă-têj-häm kĕ-êjn ko-lol jits-ho-wu,
mul ki-sêj mit-na-sêj bĕ-kůl ra-aš jir-ho-wu.
hêjn ba-ma-ḫă-zä zä lo-zä lĕ-ha-kĕ-diš êjl jä-ă-ho-wu.
qahal
ho-wu la-dú-noj bĕ-nêj êj-lim ho-wu. etc.


86. ḥazan
Šin_a - nim ša - ă _ na - nim kĕ _ ni _ tsů_tsim jil -
ho - wu la - hă - têj - häm u - ma - ă - têj -
häm kĕ - êjn ko - lol jits - ho - wu.
qahal
ho - wu la - dů - noj be - nêj êj - lim ho - - wu. etc.
87.
U_wĕ_ḫêjn nak_di - šoḫ mä - - läḫ. lĕ_jů_šêjw tĕ_hi -
lůṯ, le_rů_ḫêjw ă_ro_wůṯ ko - důš u_wo - ruḫ.
ă - fů_dêj šêjš lĕ - ejl sů_nêj šêjš ům - rim ko - důš,
ă_tsi_lêj ä - räts lĕ_wů_rej kĕ_tsůṯ ho_o_räts ům - rim bo - ruḫ. etc.
88. qahal
U - wĕ - ḫêjn u - lĕ - ḫo ta - ă - lä ke - du - šo kij a -
to ă - lů - hêj - - - nu. ḥazan ă - lů - him äl mij am_ši - lä - ḫo
qahal
wĕ - êjn ă - růḫ êj - lä - - ḫo. ḥazan ba - mä ă - da_mä - ḫo.
qahal
wĕ_ḫol dĕ_muṯ tä - wa ḫů - ṯo - mä - - ḫo. ḥazan go_bah_to mi_kol mär_ko - wo.
qahal
wĕ - go - i - to mi - kol ma_ḫă - šo - - - wo. etc.

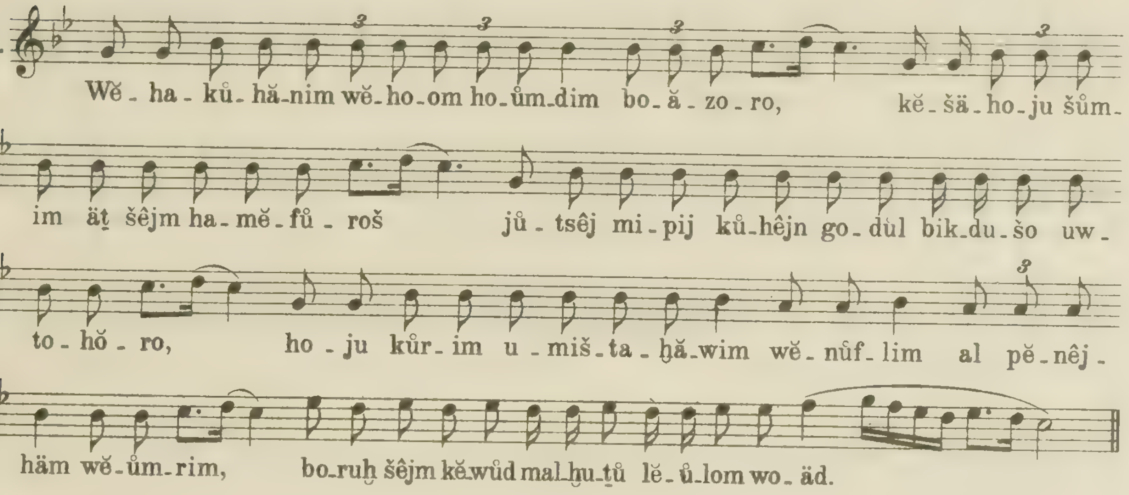
89.


Ri-bů-nů šäl ů-lom, ků-däm kol dě-wo-raj êjn lij pä lě-ho-
šiw wě-lu mej-tsaẖ lě-ho-rim růš kij ă-wů-nů-ṯaj ow-ru rů-
šij, kě-ma-so ẖo-wêjd jiẖ-bě-du mi-mä-nij, uf-šo-
aj ra-bu mi-lim-nůṯ, wě-ẖa-to-ṯij ots-mu mi-sa-pêjr. miṯ-wa-
dä ă-nij lě-fo-nä-ẖo ă-dú-noj ă-lú-haj wêj-lů-hêj ă-wů-ṯaj
biẖ-fi-faṯ růš biẖ-fi-faṯ qů-mo bin-mi-ẖaṯ ru-aẖ baẖ-li-šuṯ ẖa-jil
biš-wi-raṯ lêjw bě-ki-do biw-ri-ẖo biẖ-ri-o bhiš-taẖ-wo-jo
bě-êj-mo bě-mů-ro bě-jir-o bir-o-do bě-fa-ẖad bě-hal-ẖo-
lo al ha-ẖä-to-im wě-al ho-ă-wů-nůṯ wě-al
ha-pě-šo-im šä-ẖo-to-ṯij wě-šä-o-wi-ṯij wě-
šä-po-ša-tij lě-fo-nä-ẖo ă-dů-noj ă-lú-haj ů-mar ă-nij
lě-fo-nä-ẖo ă-dů-noj ă-lú-haj mik-tsaṯ ma-ă-saj ho-ro-
im ud-ro-ẖaj ham-kul-ko-lim u-mif-o-laj ha-m ẖu-o-rim. etc.

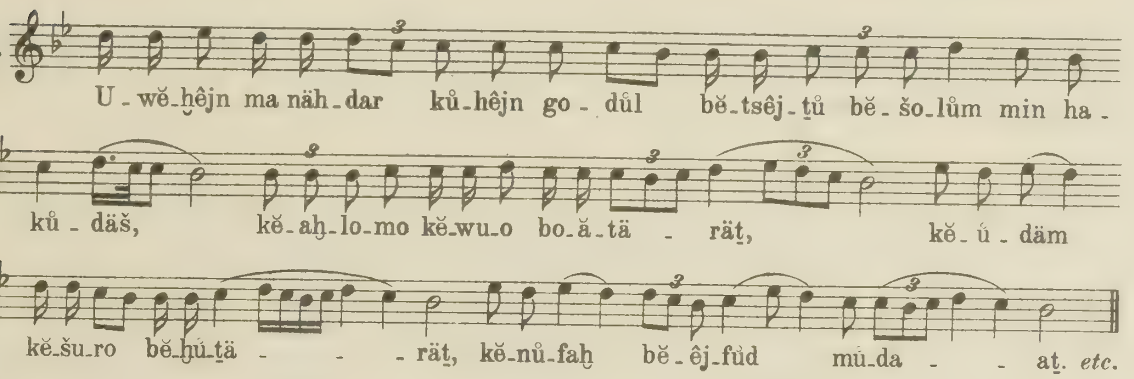

90.
ḥazan
A-dir wĕ-no-ûr bû-rêj dûk wo-ẖä-läd,
qahal
mij êjl ko-mû-ẖo.
ḥazan
ho-dur bil-wu-šû wĕ-êjn zu-lo-t̠ú,
qahal
mij êjl ko-mû-ẖo.
ḥazan
gû-lä ă-mu-kût̠ dû-bêr tsĕ-do-kût̠,
qahal
mij êjl ko-mú-ẖo.
ḥazan
zû-ẖêjr ha-bĕ-rit̠ ẖú-nêjn šĕ-êj-rit̠
qahal
mij êjl ko-mú-ẖo.
91.
Lĕ-ma-an-ẖo ă-lú-haj rĕ-tsĕ am lĕ-ẖo šo-ẖar,
lĕ-ẖa-lût̠ po-nä-ẖo bĕ-ma-ă-mad ha-ša-ẖar.
qahal
ă-dû-noj hak-ši-wo wa-ă-sêj al tĕ-a-ẖar.
etc.
92.
ḥazan
Ă-rû-mi-mĕ-ẖo ẖäz-kij wĕ-ẖäl-kij bĕ-wû-ij bĕ-rûw dow-kij
wĕ-dof-kij, gam bĕ-šof-ẖi zaa-kij wĕ-tsa-ă-kij.
qahal
bĕ-kor-ij ă-nêj-nij ă-lú-hêj tsid-kij.
ḥazan
dĕ-raš-ti-ẖo bĕ-šim-šij wĕ-am-šij, ha-ă-zi-no laẖ-šij wĕ-raẖ-šij, wĕ-ha-ă-mêjr no jûk-ši u-mûk-šij
qahal
šu-wo ă-dû-noj ẖal-tso naf-šij.
etc.
93.
A-to kû-nan-to ú-lom mêj-rûš jo-sad-to têj-wêjl wĕ-ha-kûl po-al-to uw-ri-jût̠ bú jo-tsar-to,
bĕ-šur-ẖo ú-lom tû-hu wo-wû-hu wĕ-ẖû-šäẖ


al pĕ-nêj-t̠hům gê-raš-to ú-fäl wĕ-hi-tsaw-to nu - - go. etc.

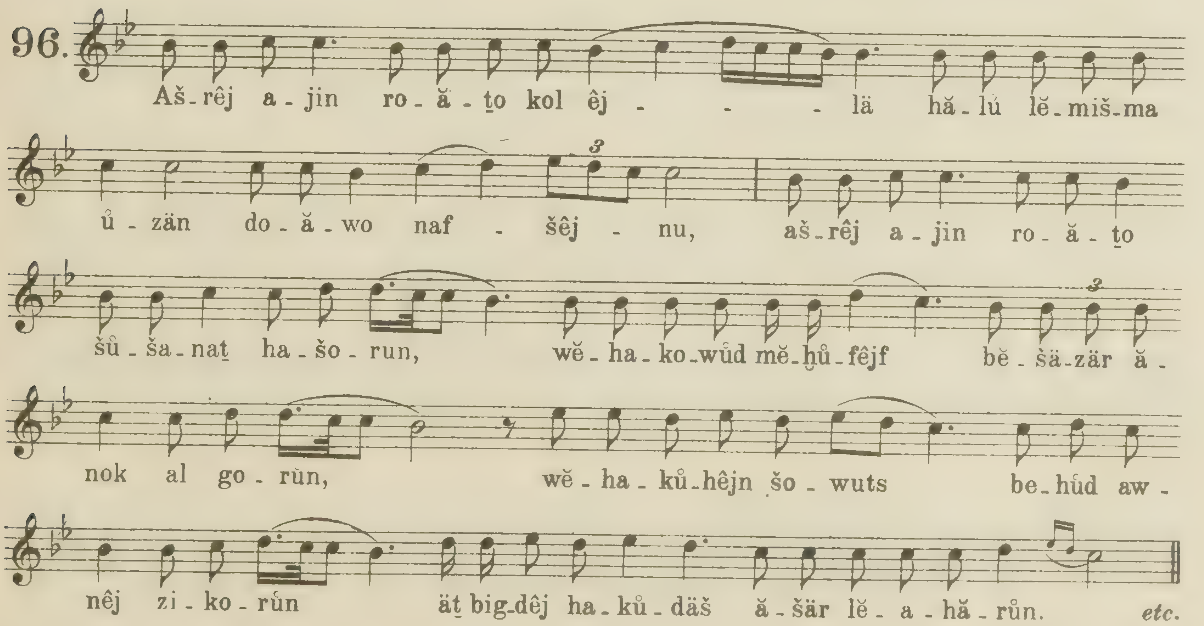
94.


Wĕ-ha-ků-hă-nim wĕ-ho-om ho-ům-dim bo-ă-zo-ro, kĕ-šä-ho-ju šům-
im ät̠ šêjm ha-mĕ-fů-roš jů-tsêj mi-pij ků-hêjn go-dúl bik-du-šo uw-
to-hŏ-ro, ho-ju kůr-im u-miš-ta-ḫă-wim wĕ-nůf-lim al pĕ-nêj-
häm wĕ-ům-rim, bo-ruḫ šêjm kĕ-wůd mal-ḫu-t̠ů lĕ-ů-lom wo-äd.

95.

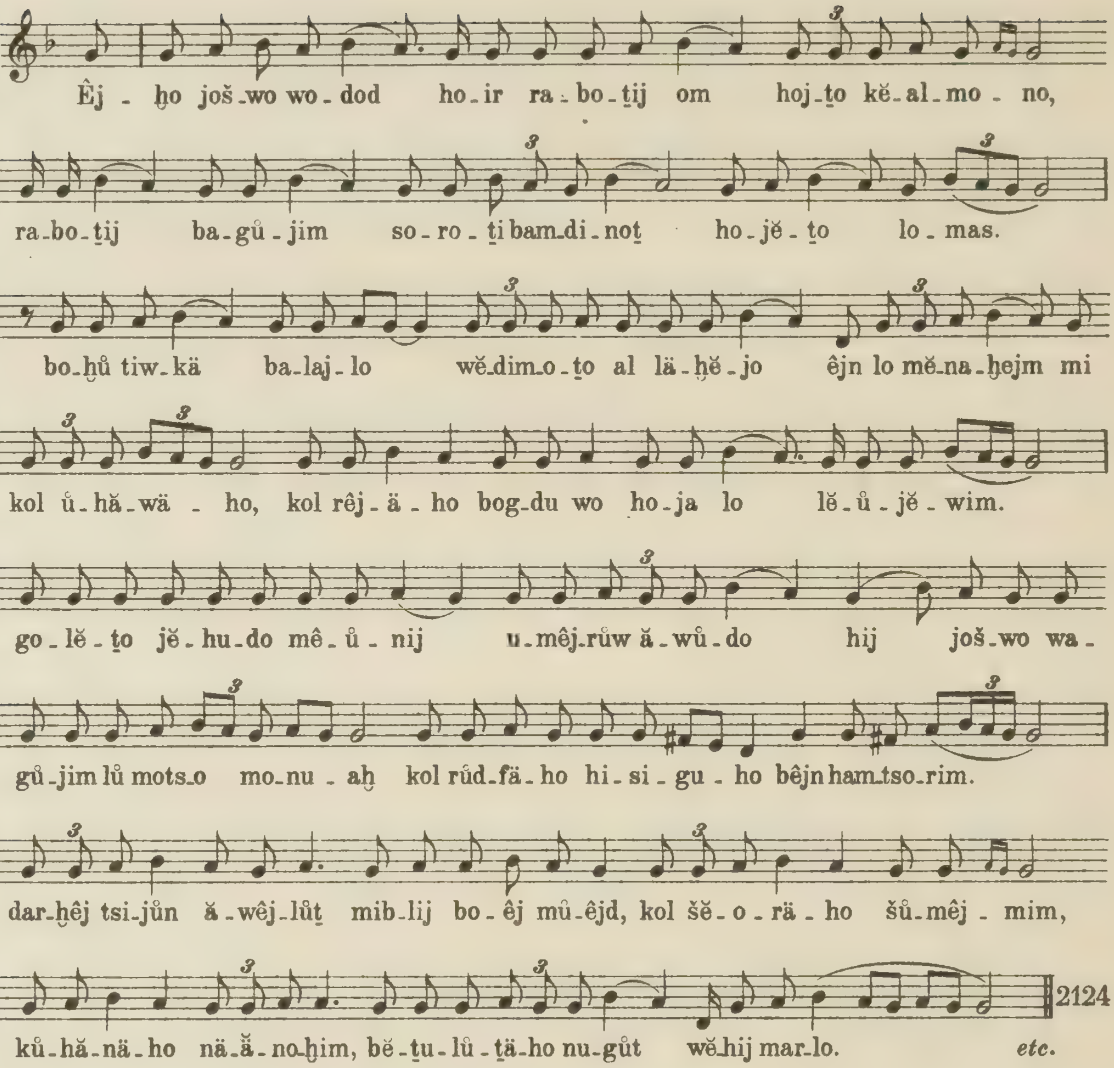

U-wĕ-ḫêjn ma näh-dar ků-hêjn go-důl bĕ-tsêj-t̠ů bĕ-šo-lům min ha-
ků-däš, kĕ-aḫ-lo-mo kĕ-wu-o bo-ă-tä - rät̠, kĕ-ú-däm
kĕ-šu-ro bĕ-ḫú-t̠ä - - - rät̠, kĕ-nů-faḫ bĕ-êj-fúd mú-da - - at̠. etc.

96.

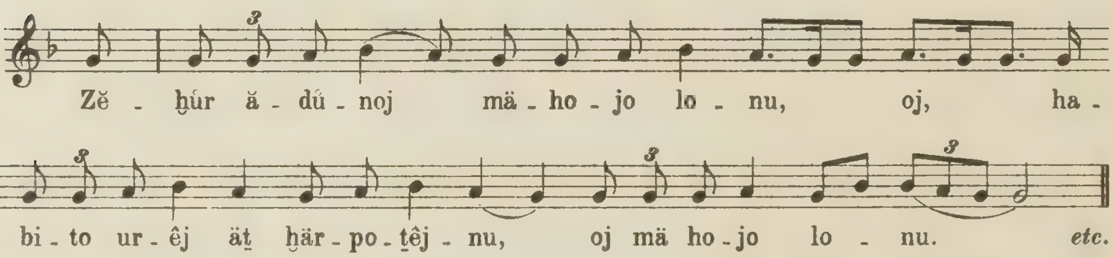

Aš-rêj a-jin ro-ă-t̠o kol êj - - - lä hă-lú lĕ-miš-ma
ů-zän do-ă-wo naf - šêj - nu, aš-rêj a-jin ro-ă-t̠o
šů-ša-nat̠ ha-šo-run, wĕ-ha-ko-wůd mĕ-ḫů-fêjf bĕ-šä-zär ă-
nok al go-rùn, wĕ-ha-ků-hêjn šo-wuts be-húd aw-
nêj zi-ko-rún ät̠ big-dêj ha-ků-däš ă-šär lĕ-a-hă-růn. etc.

IV Quinût קינות

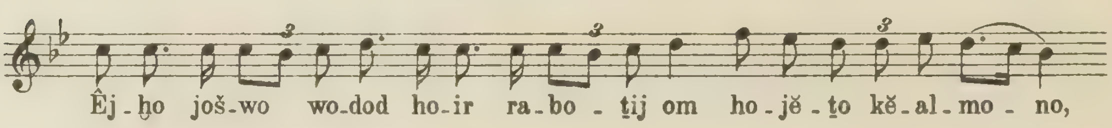
97.

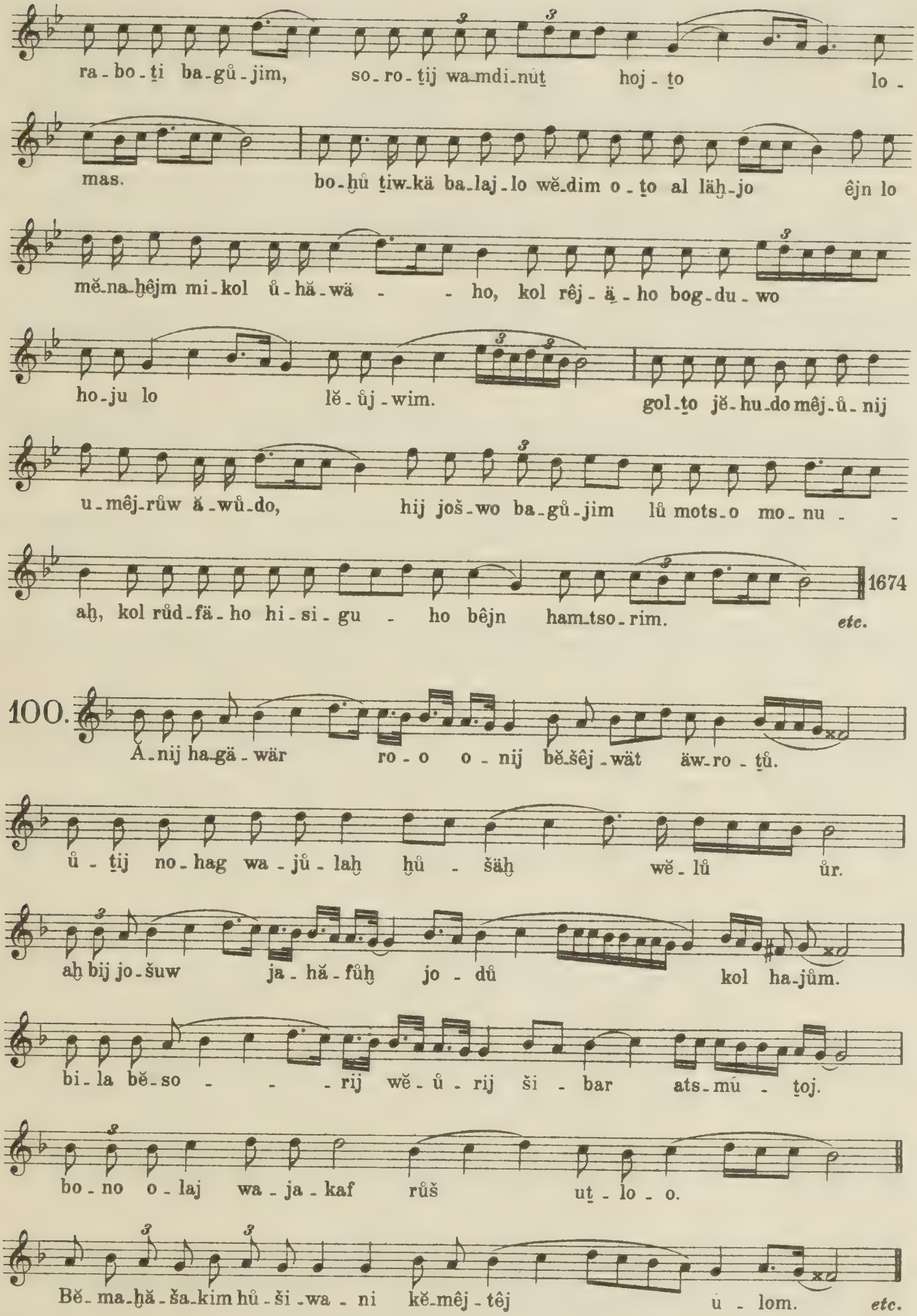


98.

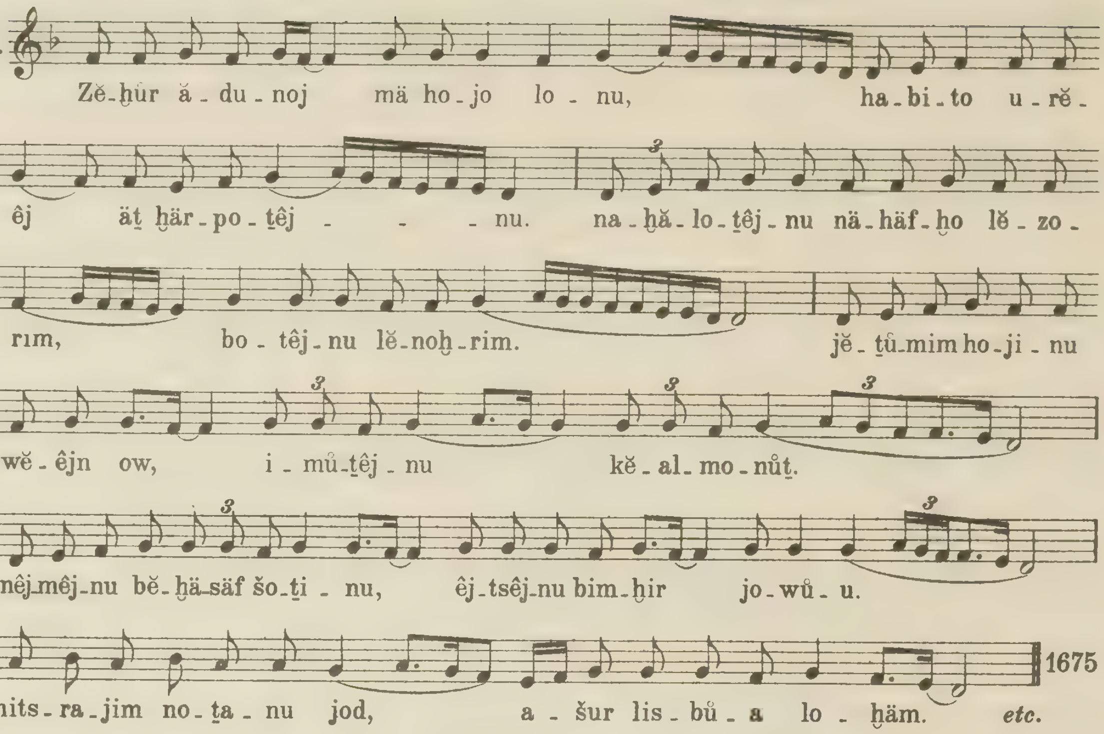


99.

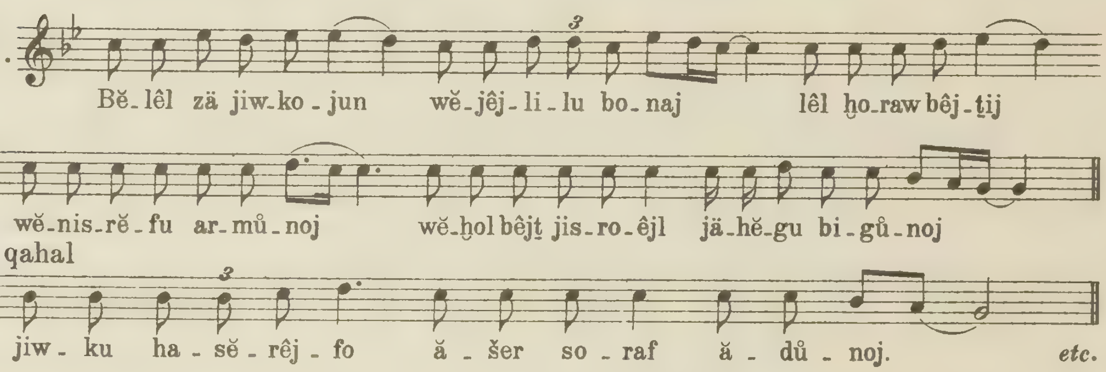



ra-bo-ṯi ba-gů-jim, so-ro-ṯij wa-mdi-núṯ hoj-ṯo lo-
mas. bo-ẖů ṯiw-kä ba-laj-lo wĕ-dim o-ṯo al läẖ-jo êjn lo
mĕ-na-ẖêjm mi-kol ů-hă-wä - - ho, kol rêj-ä̱-ho bog-du-wo
ho-ju lo lĕ-ůj-wim. gol-ṯo jĕ-hu-do mêj-ů-nij
u-mêj-růw ă-wů-do, hij još-wo ba-gů-jim lů mots-o mo-nu - -
aẖ, kol růd-fä-ho hi-si-gu - ho bêjn ham-tso-rim. etc.
1674
100.
Ă-nij ha-gä-wär ro-o o-nij bĕ-šêj-wät äw-ro-ṯů.
ů-ṯij no-hag wa-jů-laẖ ẖů-šäẖ wĕ-lů ůr.
aẖ bij jo-šuw ja-hă-fůẖ jo-dů kol ha-jům.
bi-la bĕ-so - - -rij wĕ-ů-rij ši-bar ats-mú-ṯoj.
bo-no o-laj wa-ja-kaf růš uṯ-lo-o.
Bĕ-ma-ẖă-ša-kim hů-ši-wa-ni kĕ-mêj-têj ů-lom. etc.

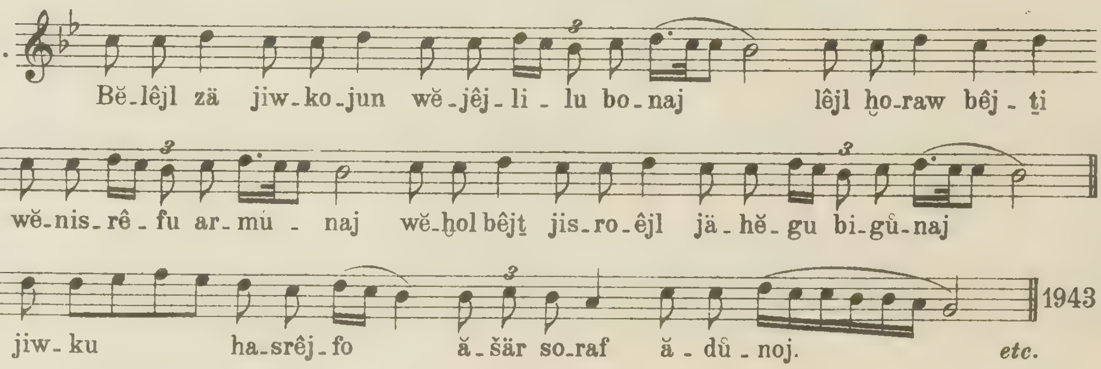
101.



102.

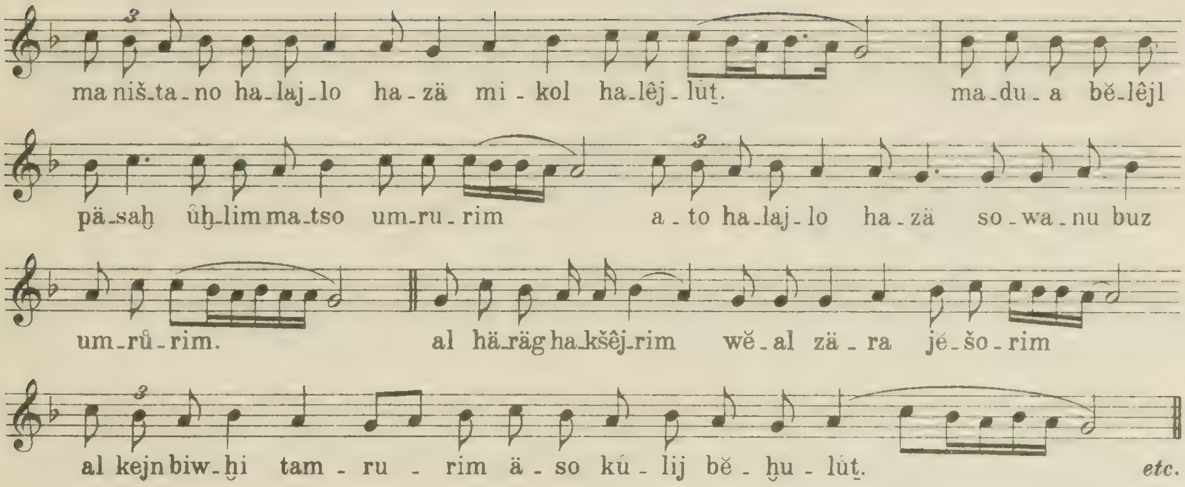


103.



104.

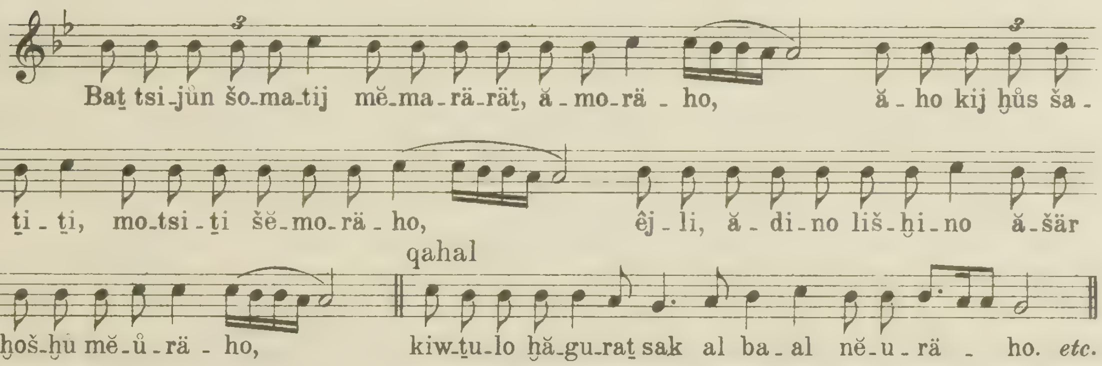



ma niš_ta_no ha_laj_lo ha_zä mi_kol ha_lêj_lut.
ma_du_a bě_lêjl
pä_saḫ ûḫ_lim ma_tso um_ru_rim
a_to ha_laj_lo ha_zä so_wa_nu buz
um_rů_rim.
al hä_räg ha_kšêj_rim wě_al zä_ra jé_šo_rim
al kejn biw_ḫi tam_ru_rim ä_so kú_lij bě_ḫu_lút.
etc.

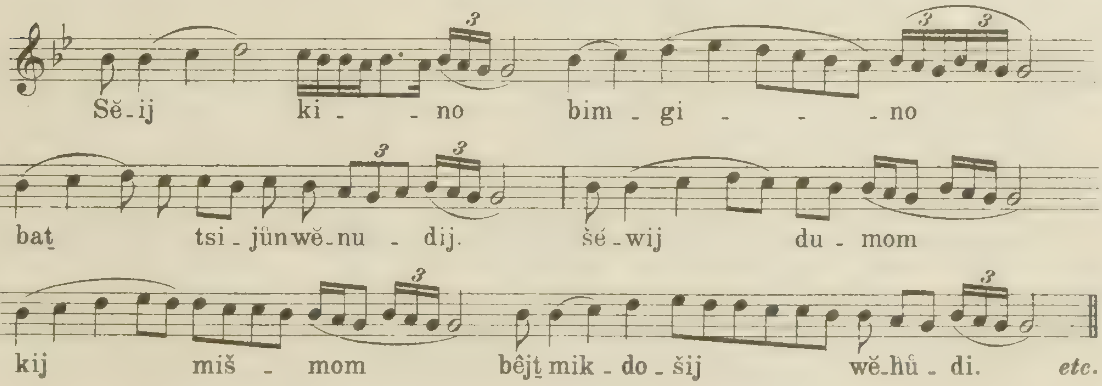
105.


Šě_ḫi_no tsu_ä_kät bě_ho_rêj_a:
šu_wu bo_nim ḫid_lu ho_
rêj_a,
kij ko_tsêjr ha_ma_tso mêj_his_to_rej_a.
jě_hi_rim kě_hih_
ni_som tsä_läm bim_ů_noj.
etc.
ad ă_šär jä_äš_mu u_wik_šu po_noj.

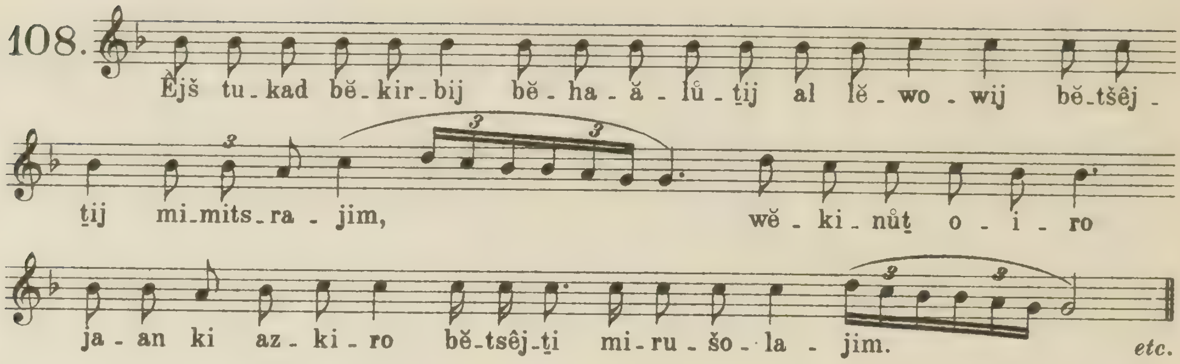
106.


Bat tsi_jůn šo_ma_tij mě_ma_rä_rät, ă_mo_rä_ho,
ă_ho kij ḫůs ša_
ti_ti, mo_tsi_ti šě_mo_rä_ho,
êj_li, ă_di_no liš_ḫi_no ă_šär
ḫoš_ḫu mě_ů_rä_ho,
qahal
kiw_tu_lo ḫă_gu_rat sak al ba_al ně_u_rä_ho. etc.

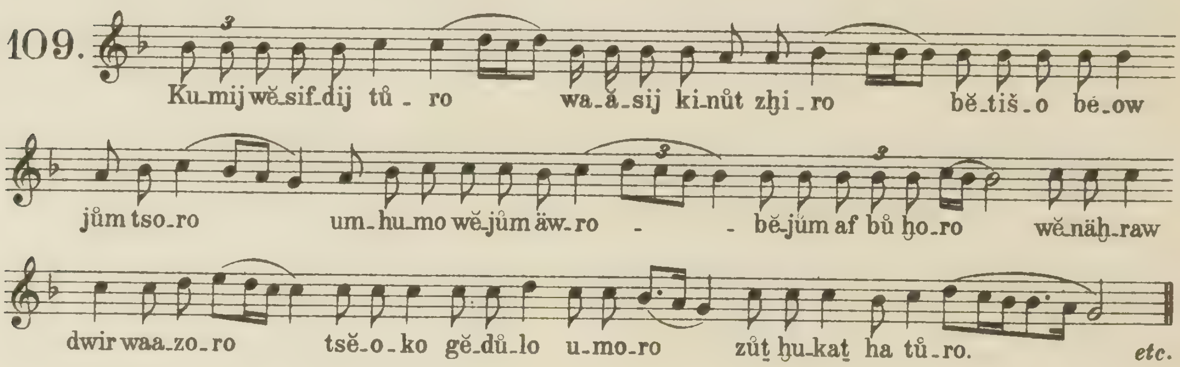
107.


Sě_ij ki_no bim_gi_no
bat tsi_jün wě_nu_dij.
šé_wij du_mom
kij miš_mom bêjt mik_do_šij wě_hů_di.
etc.

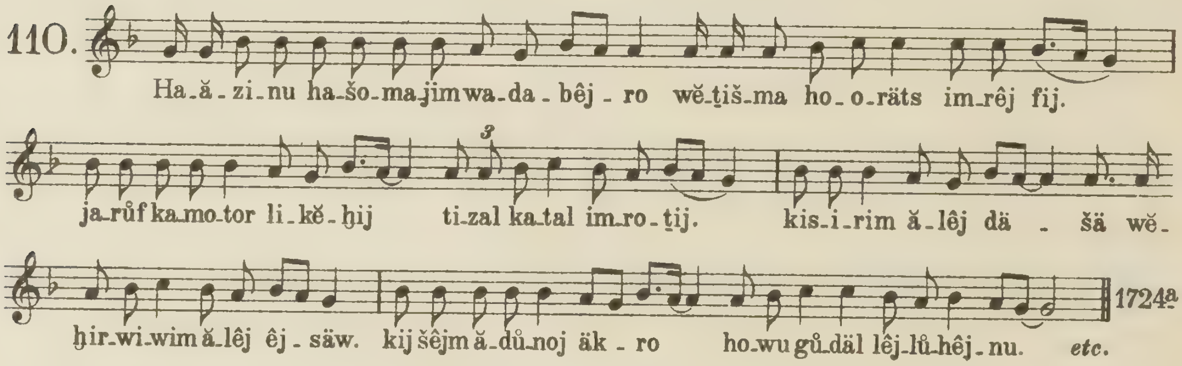
108.



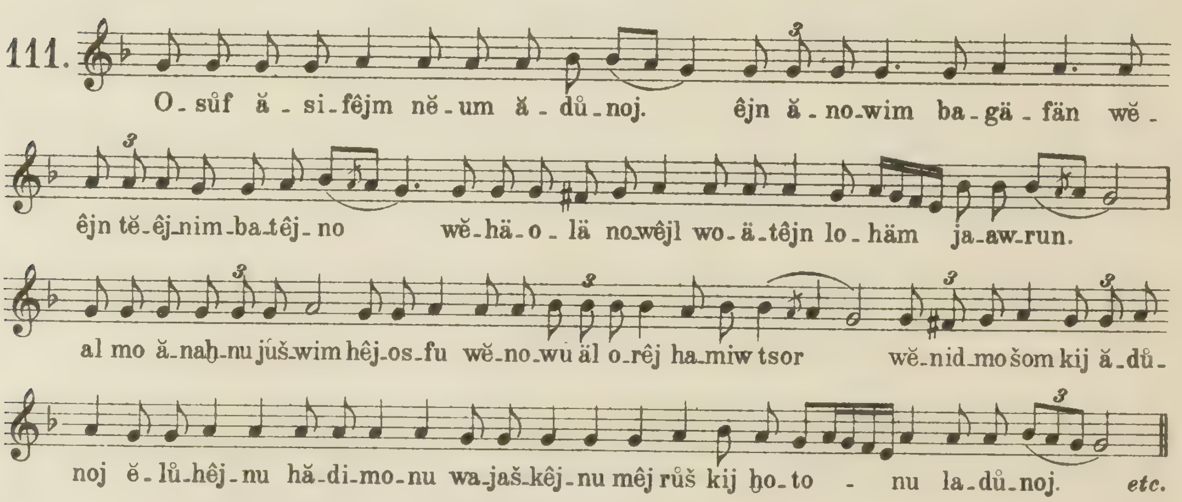
109.



110.



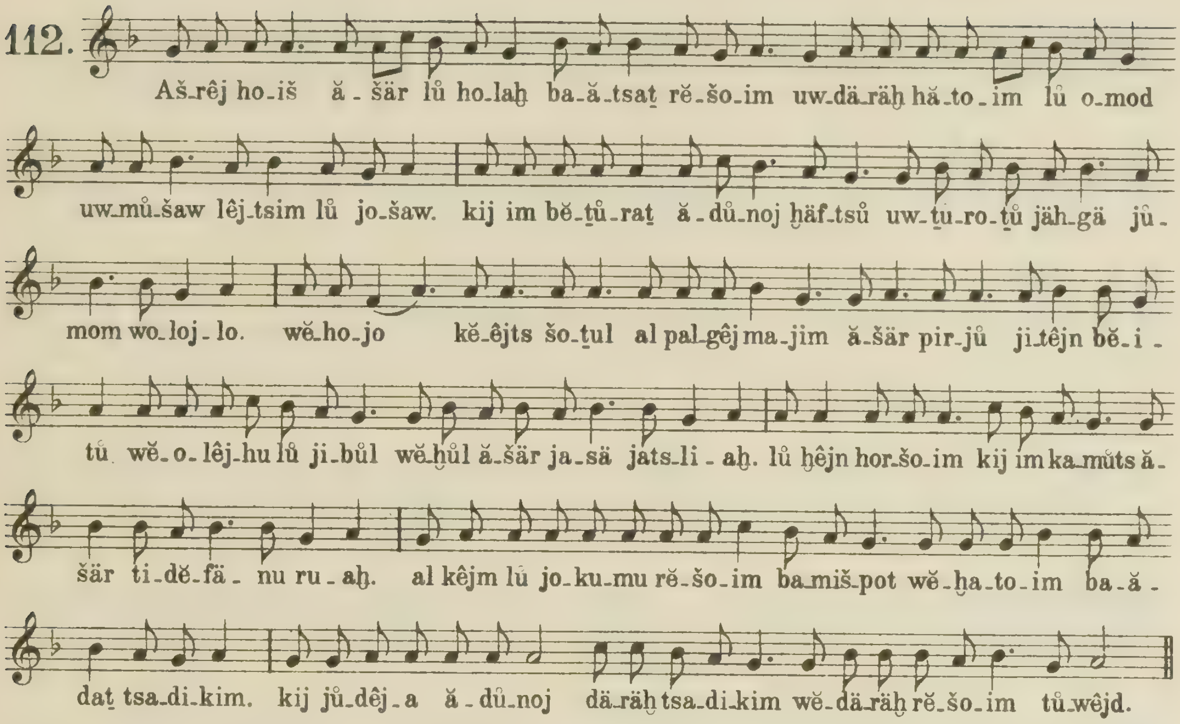
111.



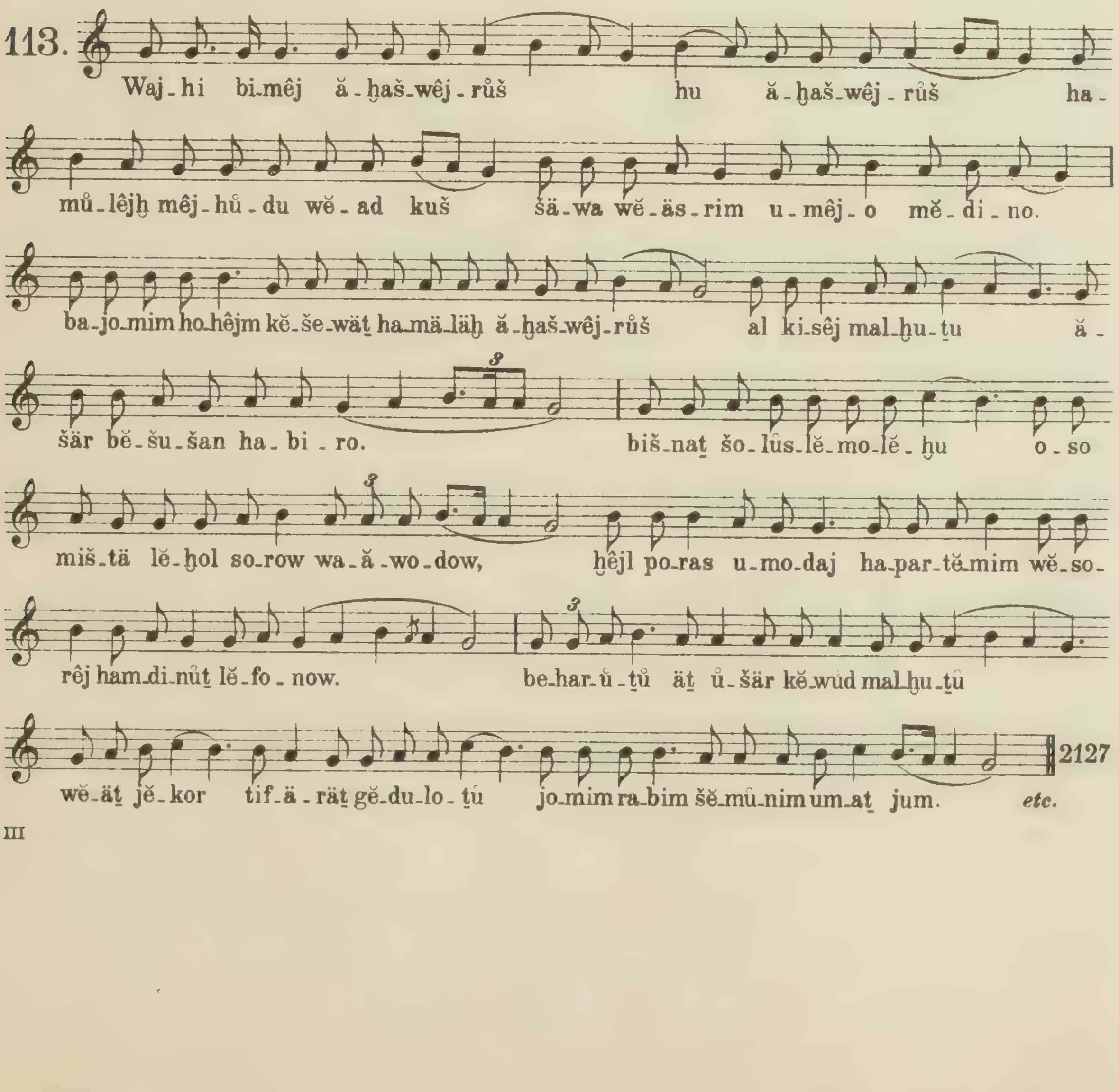
Appendix נוספות

Nachtrag

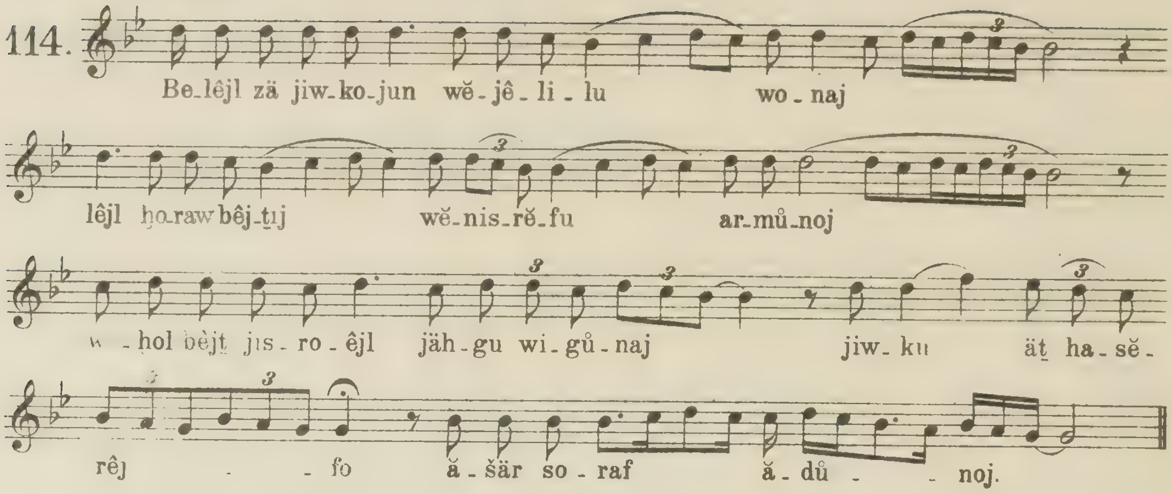
112.



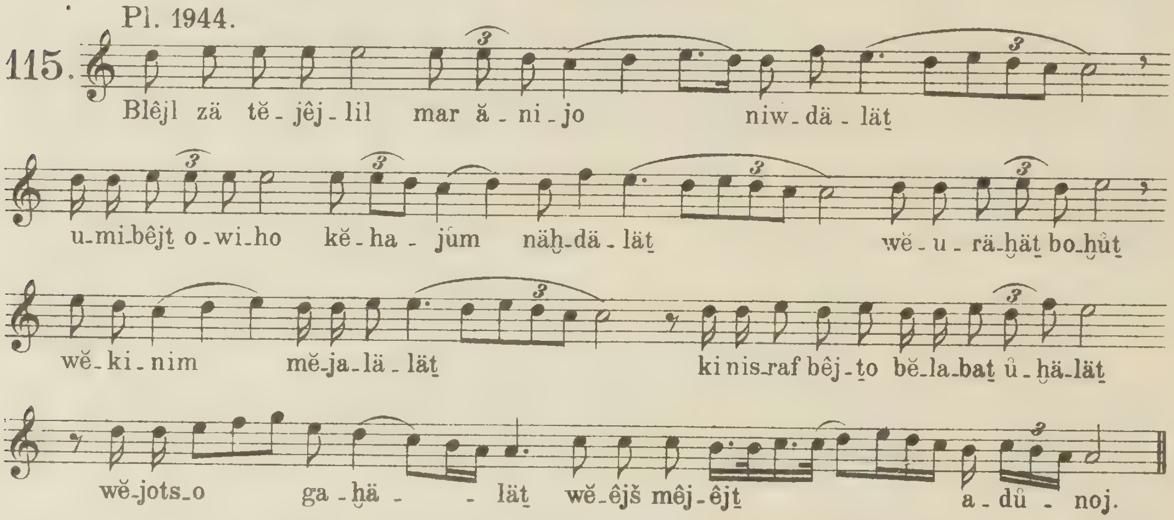
113.



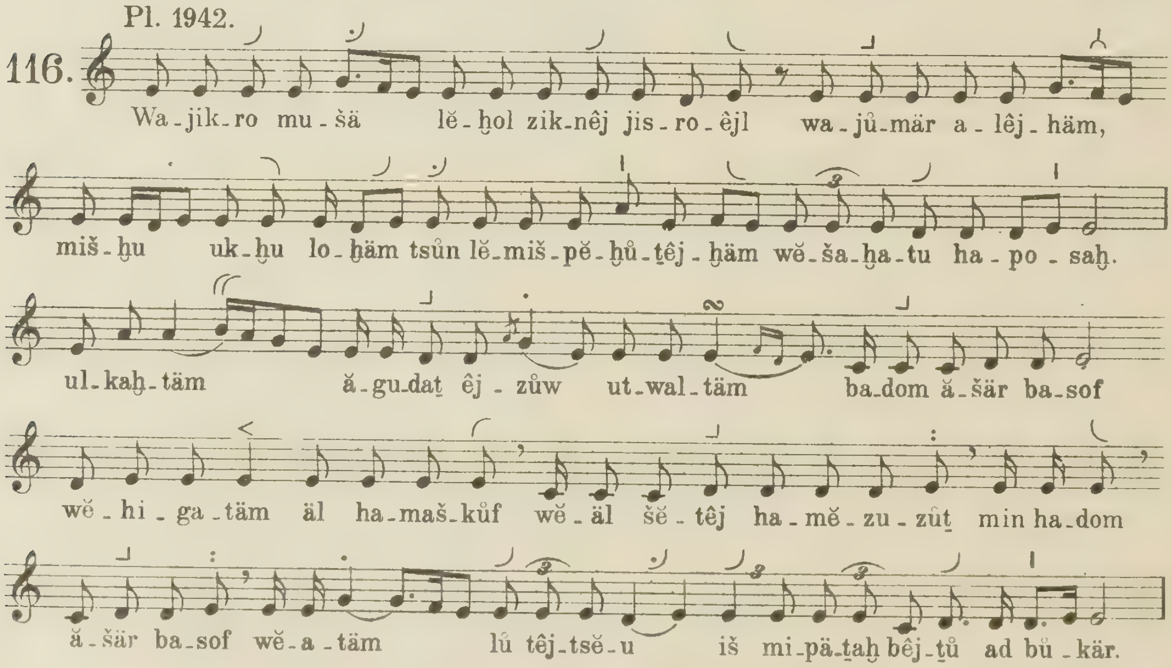
Pl. 1943.

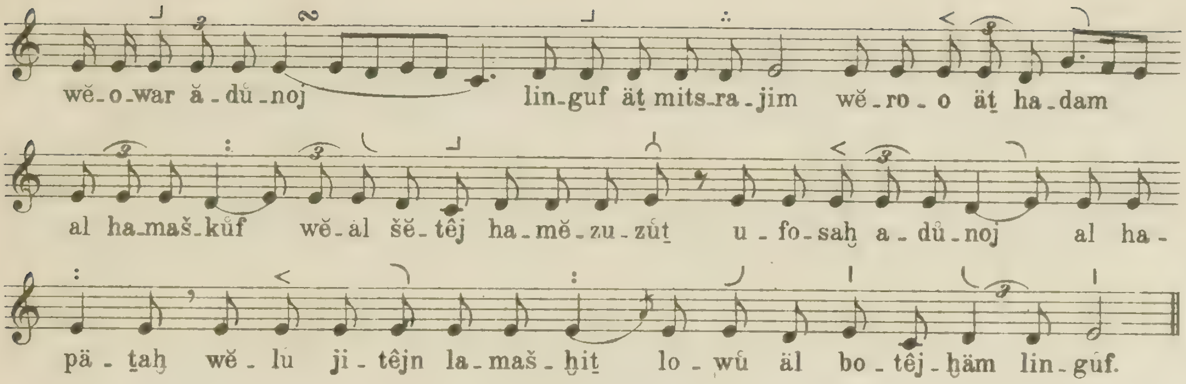


Pl. 1944.

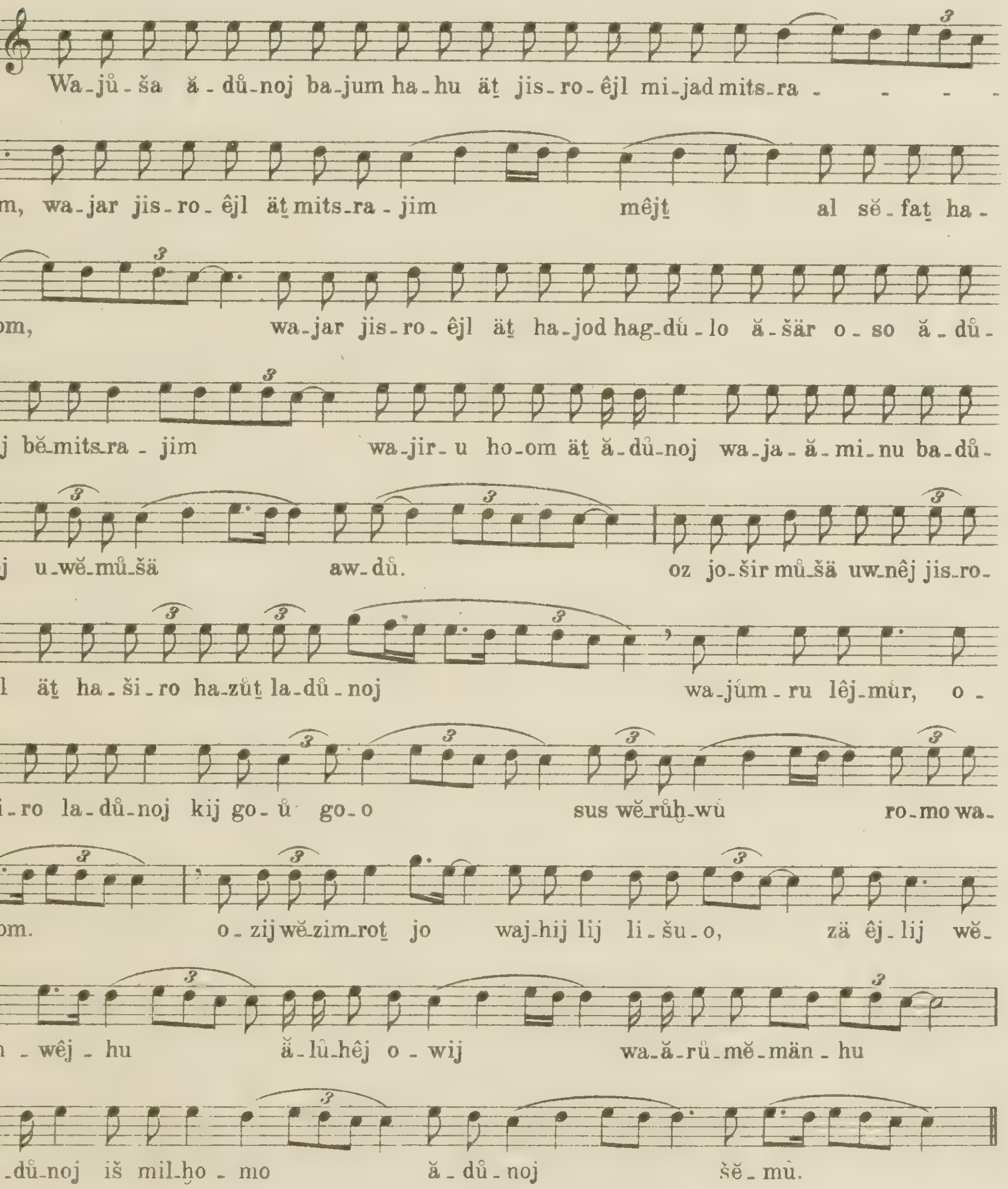


Pl. 1942.



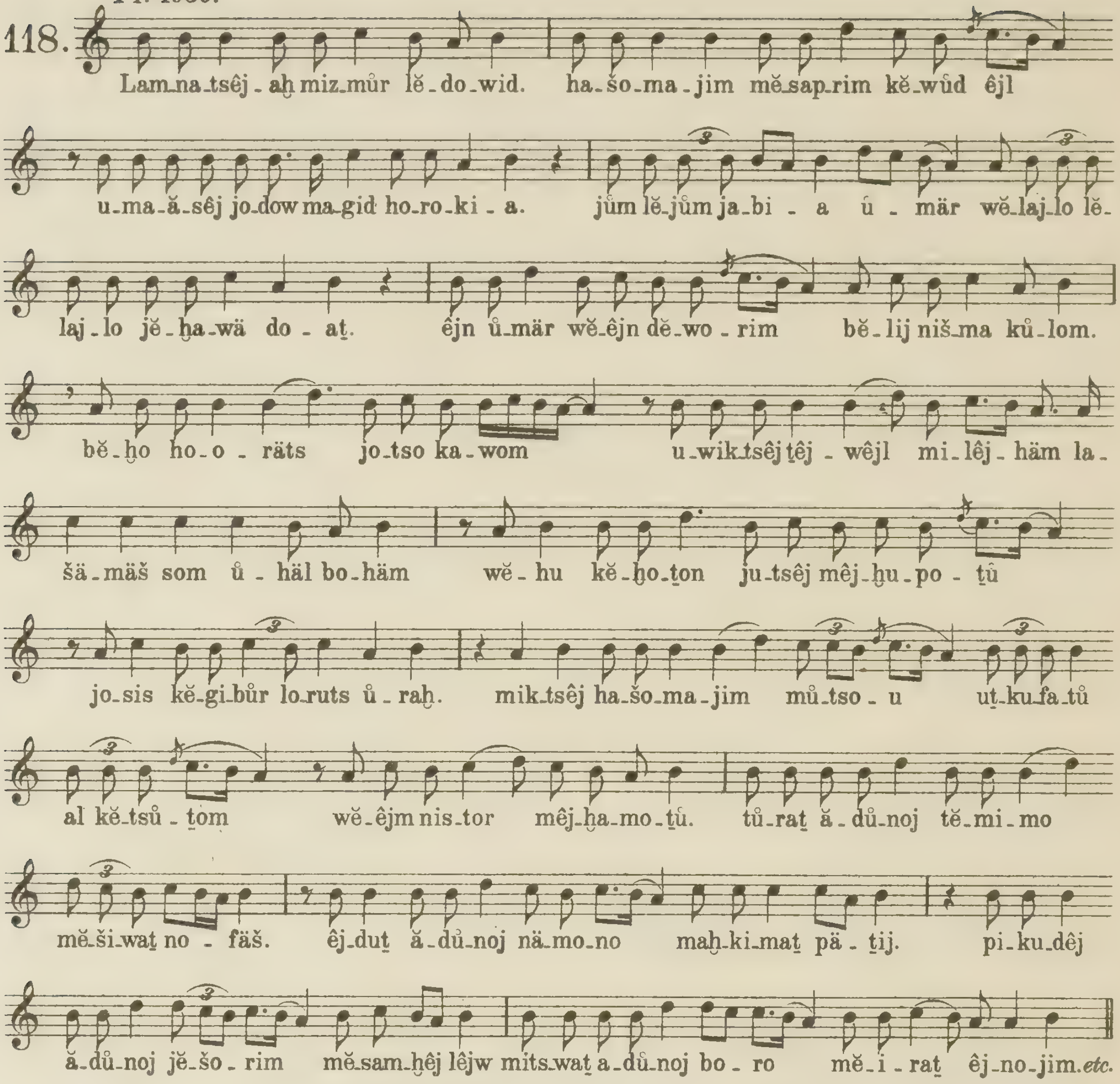

wĕ_o_war ă_dů_noj lin_guf ät mits_ra_jim wĕ_ro_o ät ha_dam
al ha_maš_kůf wĕ_al šĕ_têj ha_mĕ_zu_zůt u_fo_sah a_dů_noj al ha-
pä_tah wĕ_lu ji_têjn la_maš_hit lo_wů äl bo_têj_häm lin_gůf.

117.


Wa_jů_ša ă_dů_noj ba_jum ha_hu ät jis_ro_êjl mi_jad mits_ra - - -
jim, wa_jar jis_ro_êjl ät mits_ra_jim mêjt al sĕ_fat ha-
jom, wa_jar jis_ro_êjl ät ha_jod hag_dů_lo ă_šär o_so ă_dů-
noj bĕ_mits_ra_jim wa_jir_u ho_om ät ă_dů_noj wa_ja_ă_mi_nu ba_dů-
noj u_wĕ_mů_šä aw_dů. oz jo_šir mů_šä uw_nêj jis_ro-
êjl ät ha_ši_ro ha_zůt la_dů_noj wa_jům_ru lêj_můr, o-
ši_ro la_dů_noj kij go_ů go_o sus wĕ_růh_wů ro_mo wa-
jom. o_zij wĕ_zim_rot jo waj_hij lij li_šu_o, zä êj_lij wĕ-
an_wêj_hu ă_lů_hêj o_wij wa_ă_rů_mĕ_män_hu
a_dů_noj iš mil_ho_mo ă_dů_noj šĕ_mů.

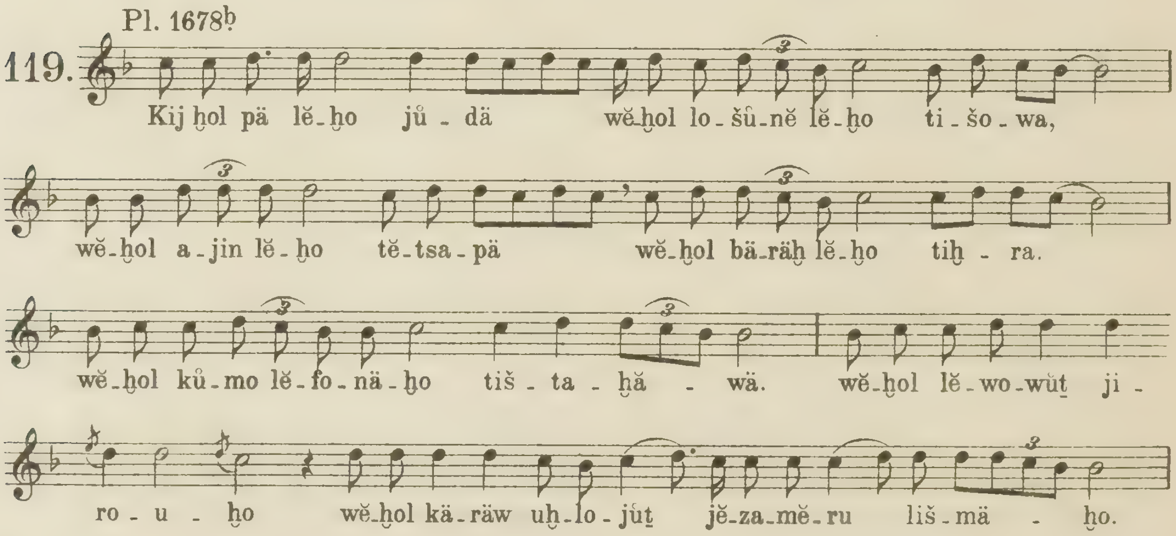
Pl. 1939.

118.



Pl. 1678b

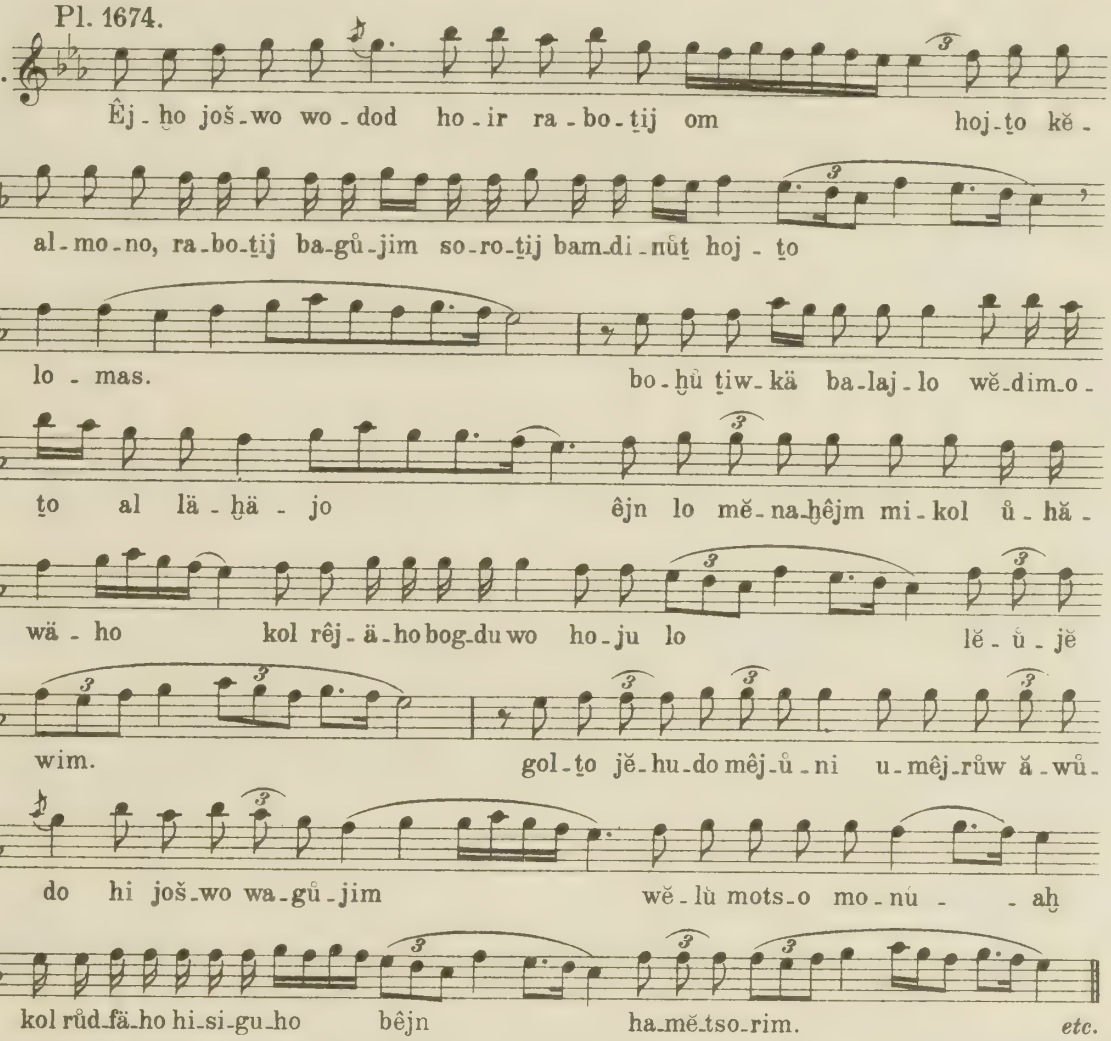
119.





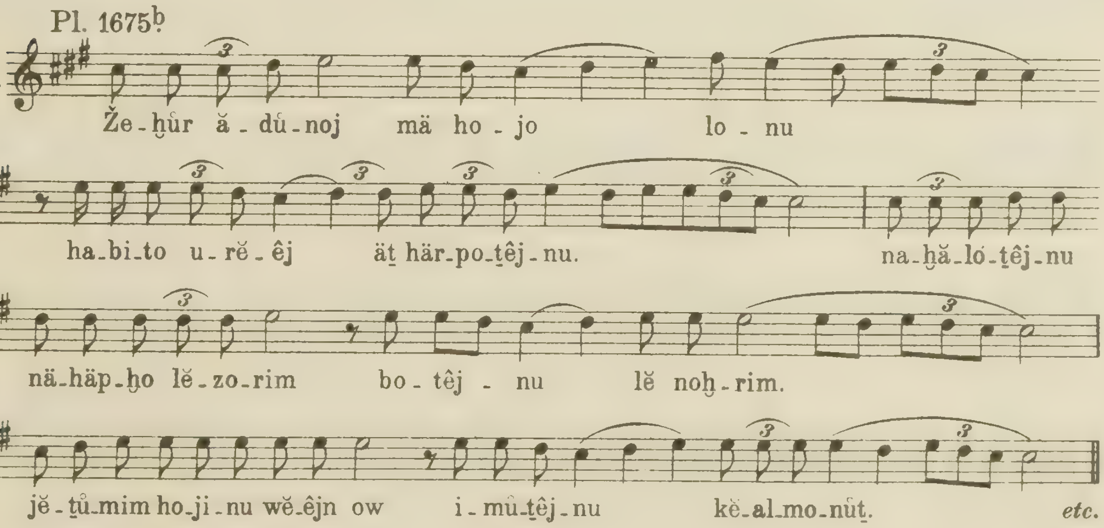
Pl. 1674.

120.



Pl. 1675b

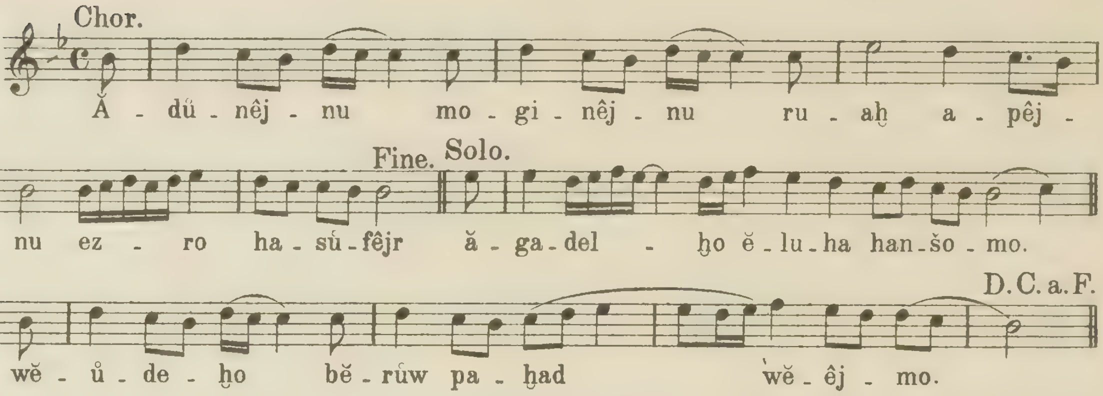
121.



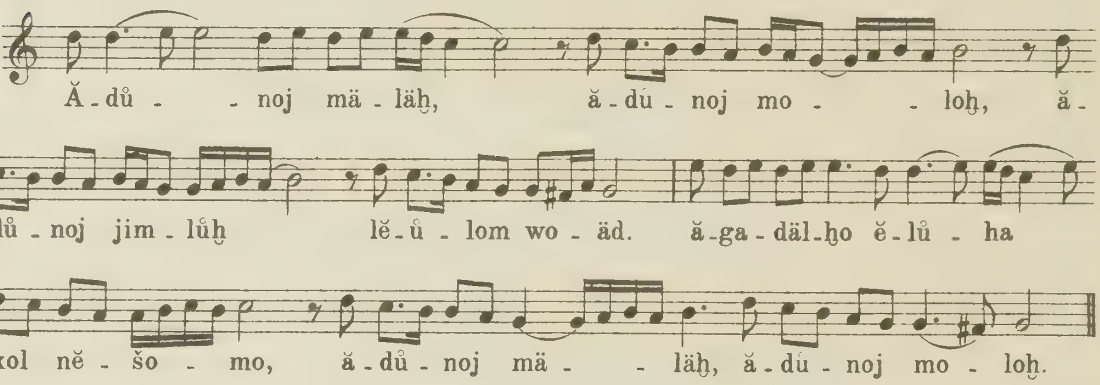
VI Extra-synagogical Songs נגינות מחוץ לבית הכנסת

Außersynagogale Gesänge

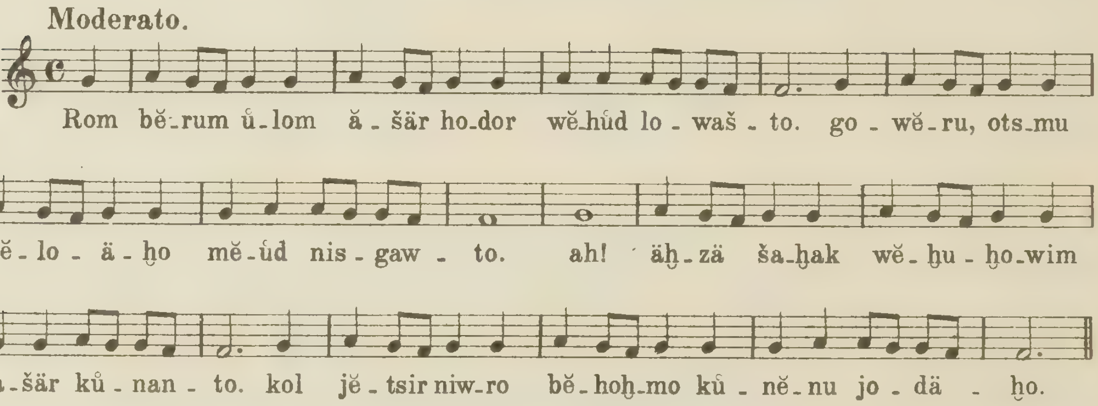
122.



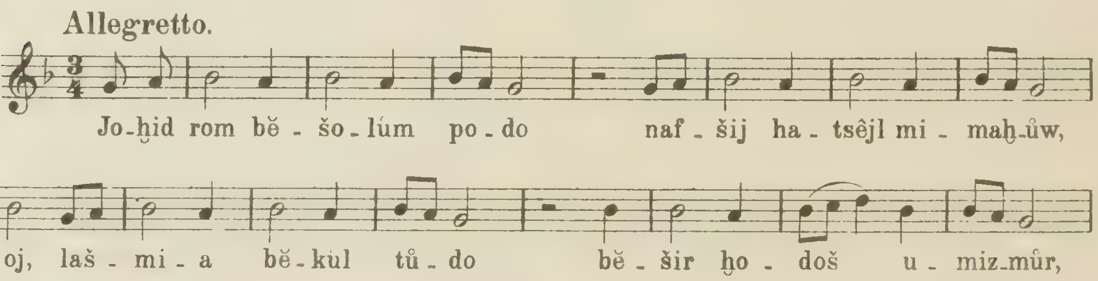
123.

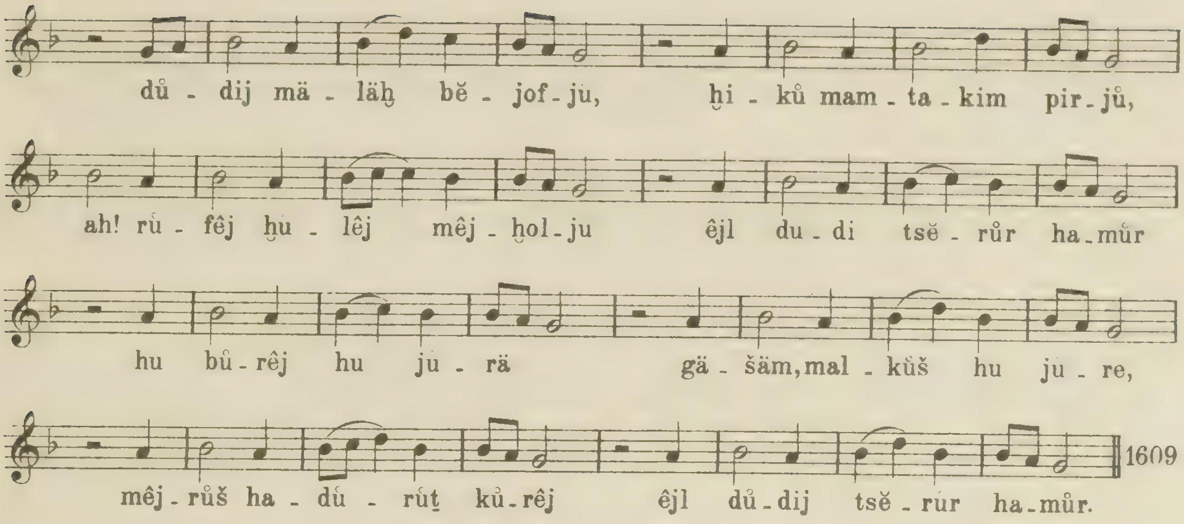


124.

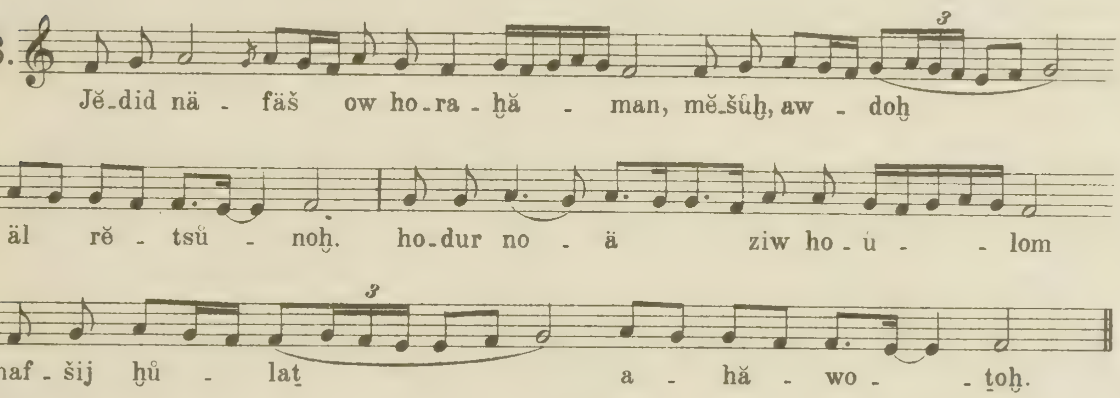


125.

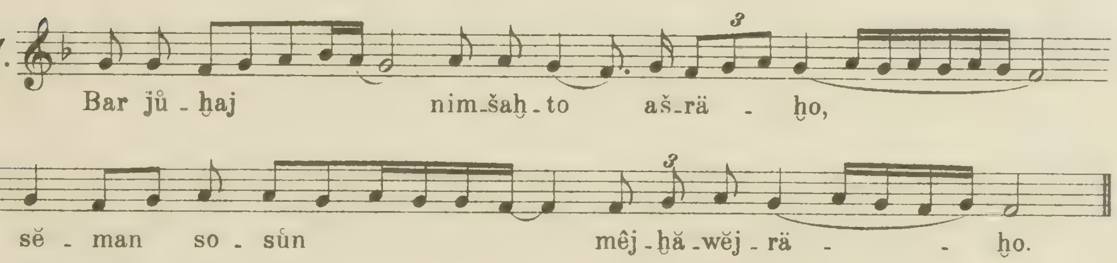



dů - dij mä - läẖ bě - jof - jů, ẖi -ků mam - ta - kim pir - jů,
ah! rů - fêj ẖu - lêj mêj - ẖol - ju êjl du - di tsě - růr ha - můr
hu bů - rêj hu ju - rä gä - šäm, mal - kůš hu ju - re,
mêj - růš ha - dů - růṯ ků - rêj êjl dů - dij tsě - rur ha - můr.
1609

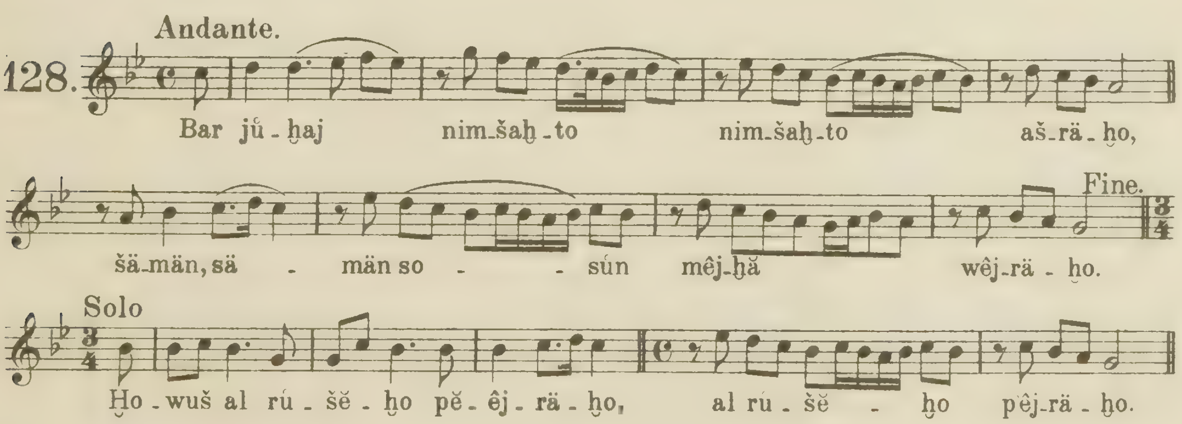
126.

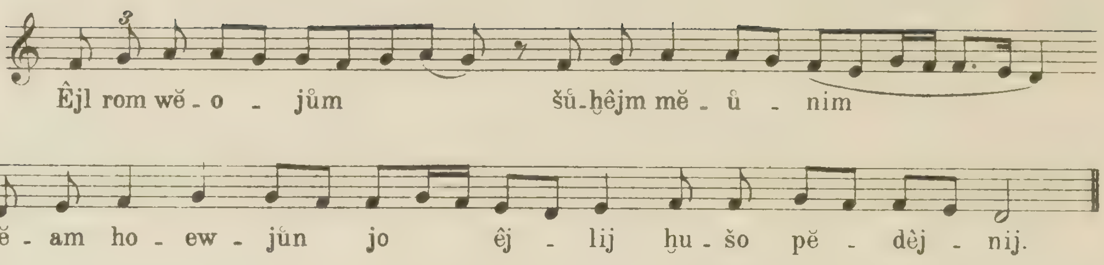

Jě - did nä - fäš ow ho - ra - ẖä - man, mě - šůẖ, aw - doẖ
äl rě - tsů - noẖ. ho - dur no - ä ziw ho - ů - lom
naf - šij ẖů - laṯ a - hä - wo - ṯoẖ.

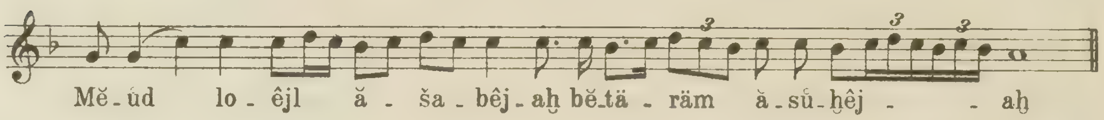
127.


Bar jů - ẖaj nim - šaẖ - to aš - rä - ẖo,
sě - man so - sůn mêj - ẖä - wěj - rä - ẖo.

128.

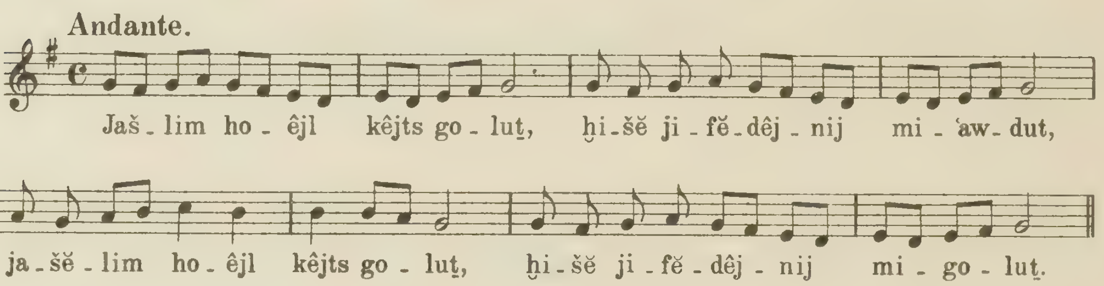

Andante.
Bar jů - ẖaj nim - šaẖ - to nim - šaẖ - to aš - rä - ẖo,
šä - män, sä - män so - sůn mêj - ẖä wêj - rä - ẖo.
Fine.
Solo
Ho - wuš al rů - šě - ẖo pě - êj - rä - ẖo, al ru - šě - ẖo pêj - rä - ẖo.

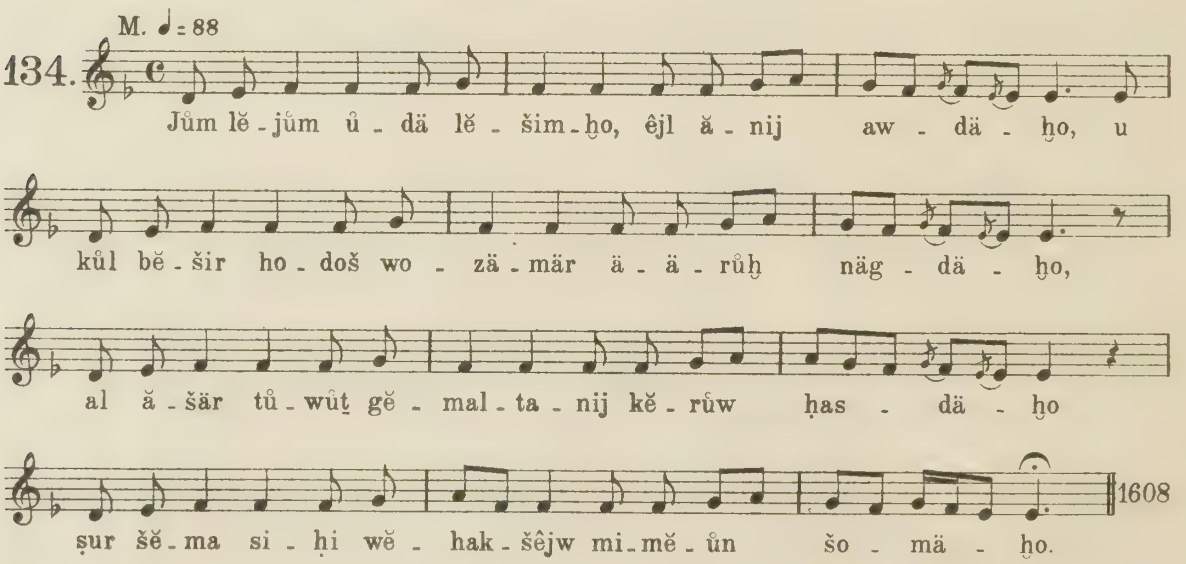
129.


130.


131.

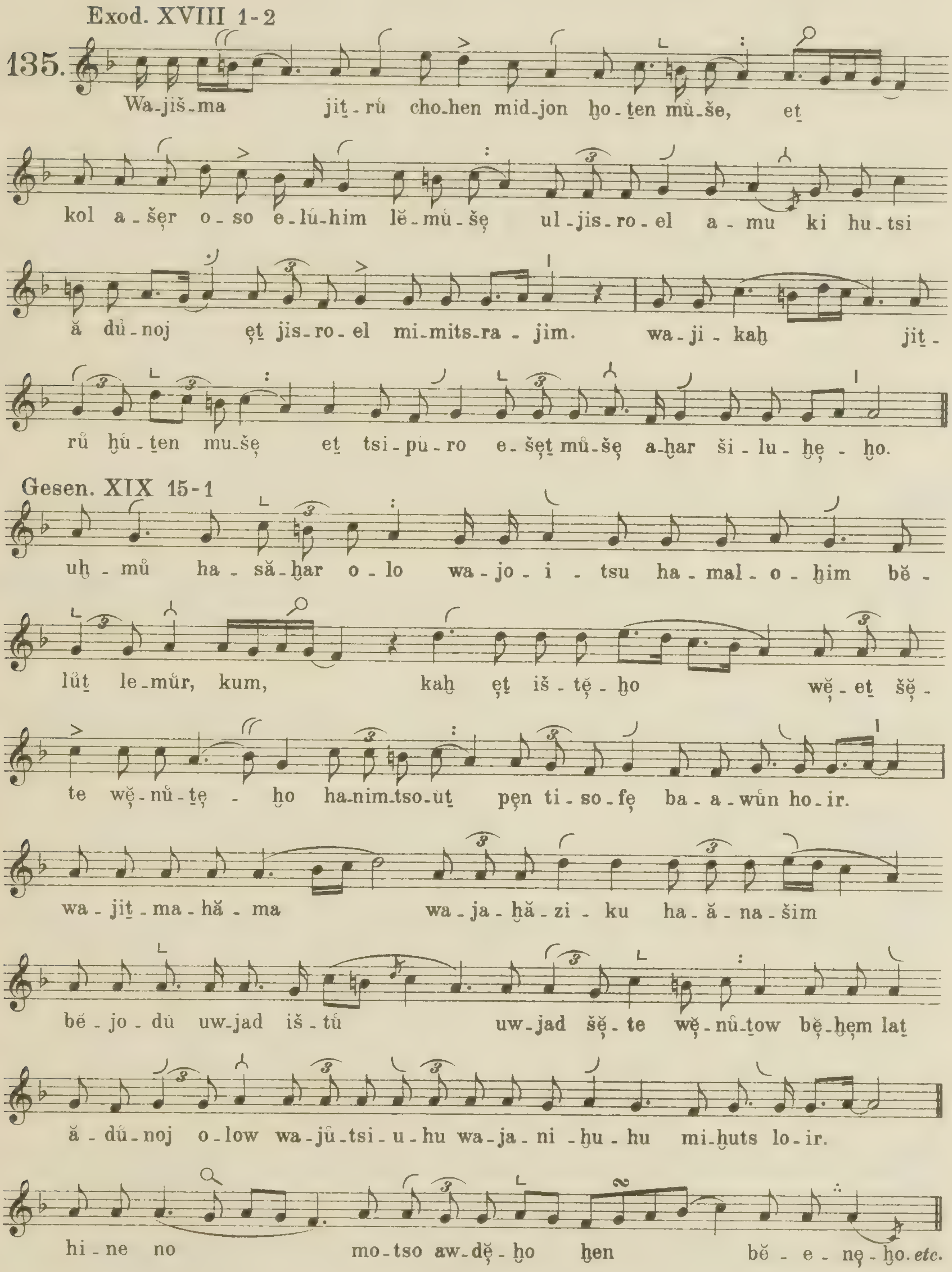

132.

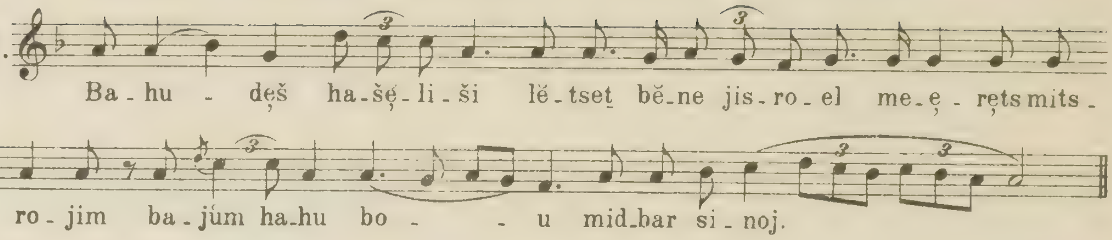

133.


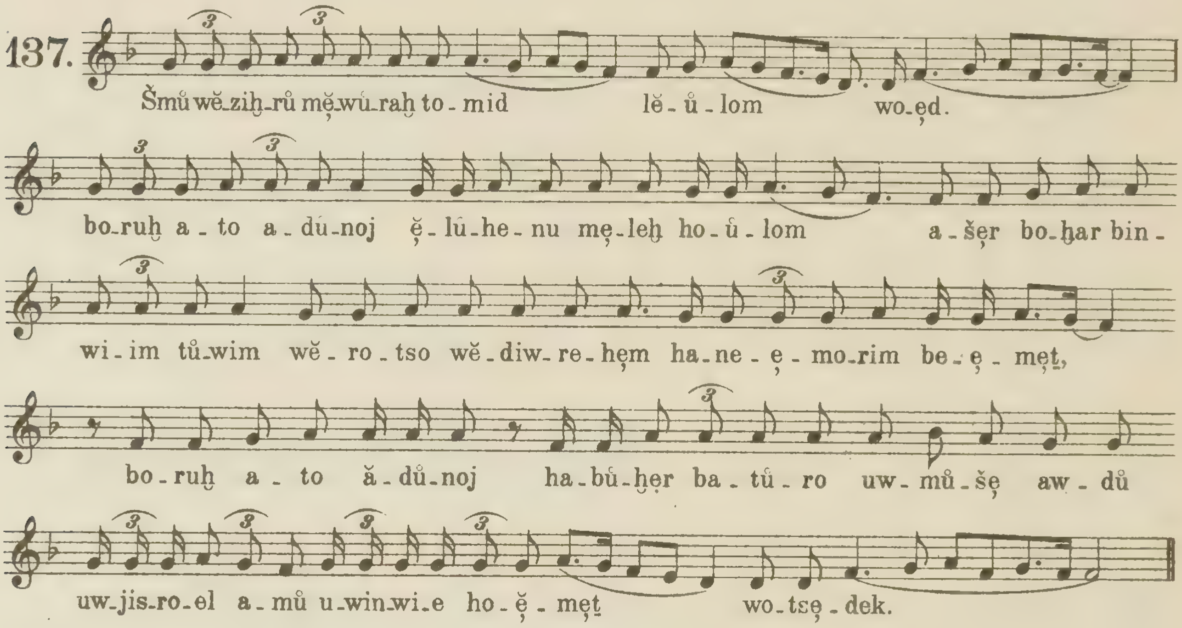
134.


VII Songs of the Bokharians נגינות הבוכרים

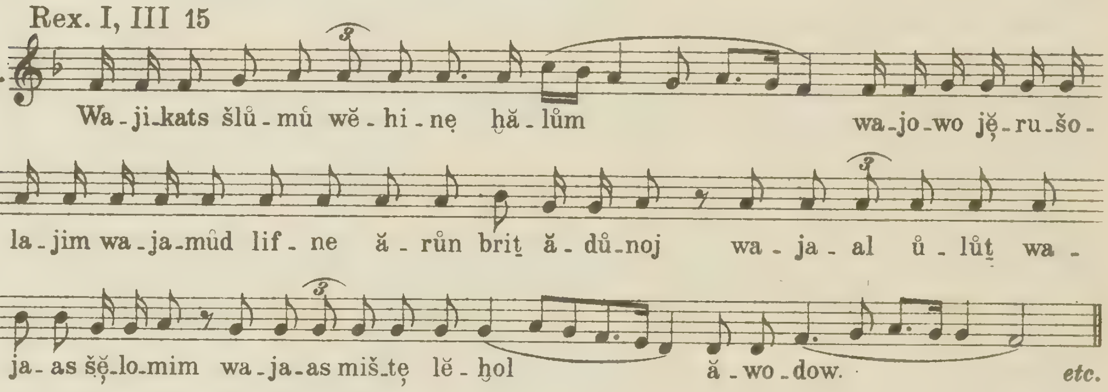
Gesänge der Bucharaer



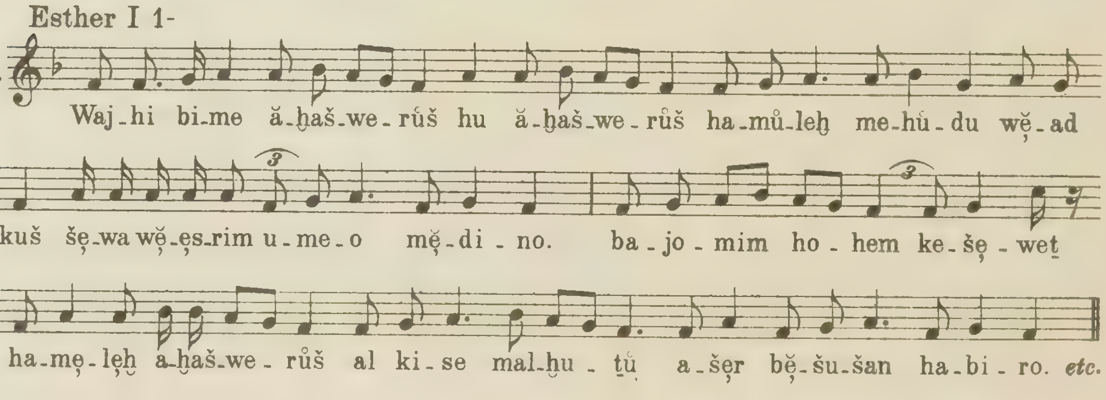
136.


137.


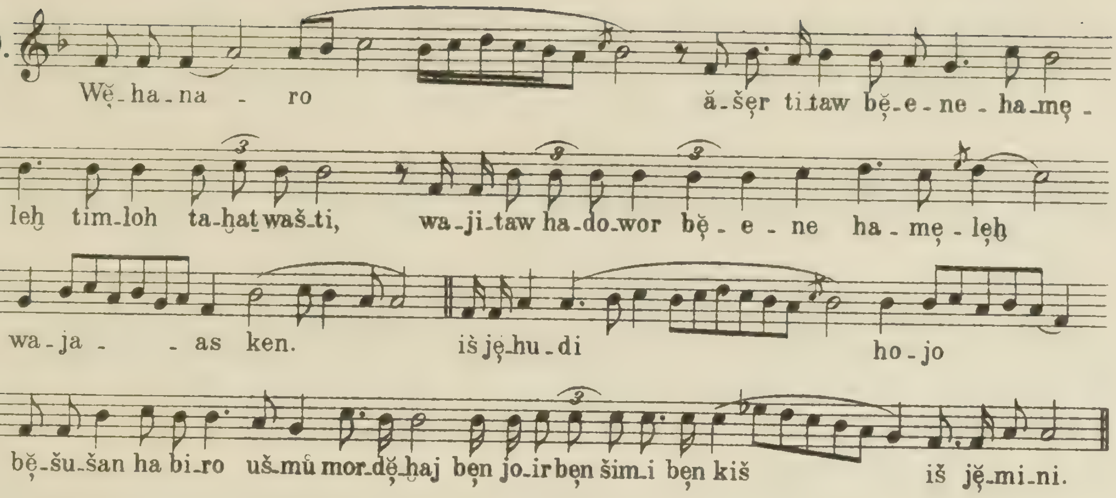
Rex. I, III 15

138.


Esther I 1-

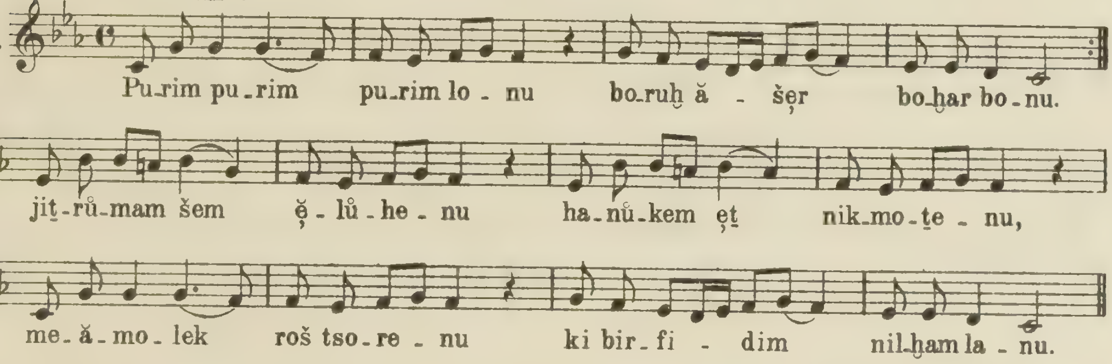
139.


140.

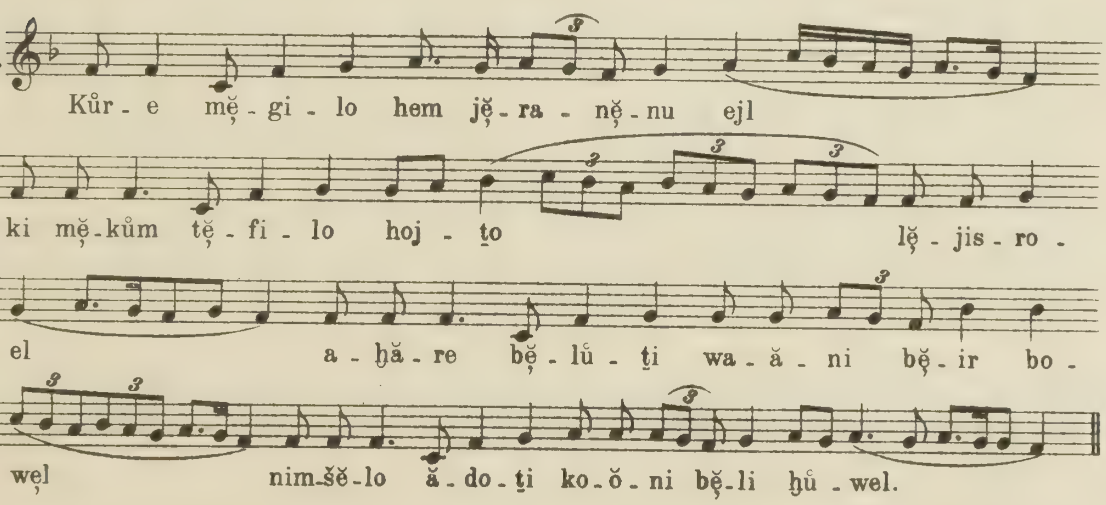


Andantino.

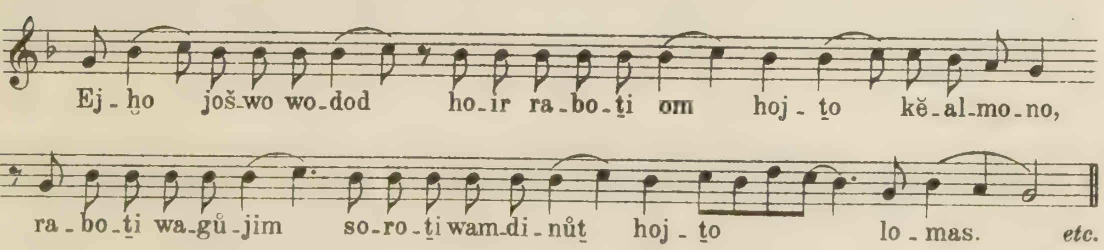
141.



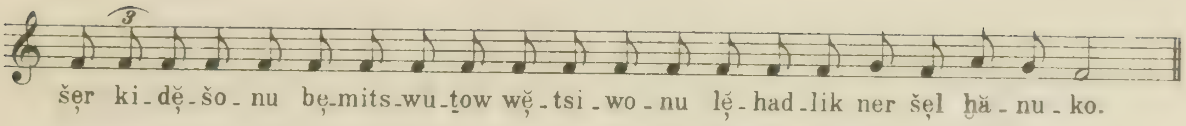
142.



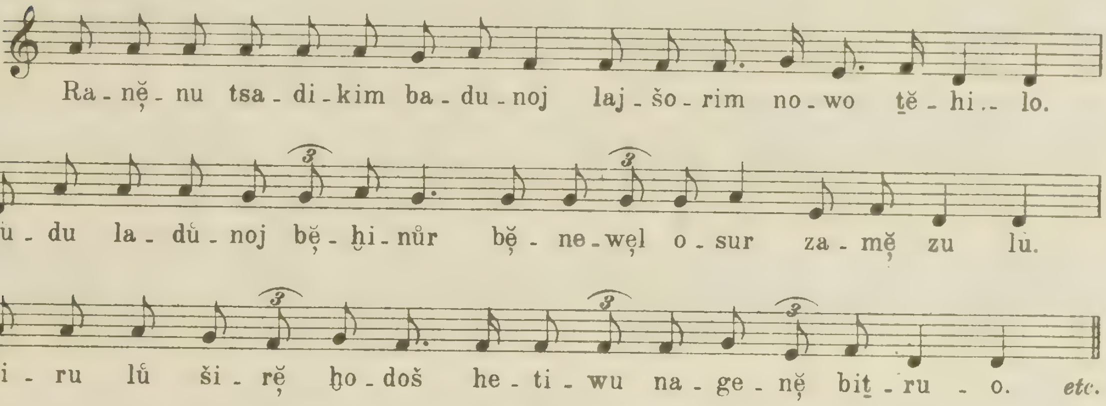
143.



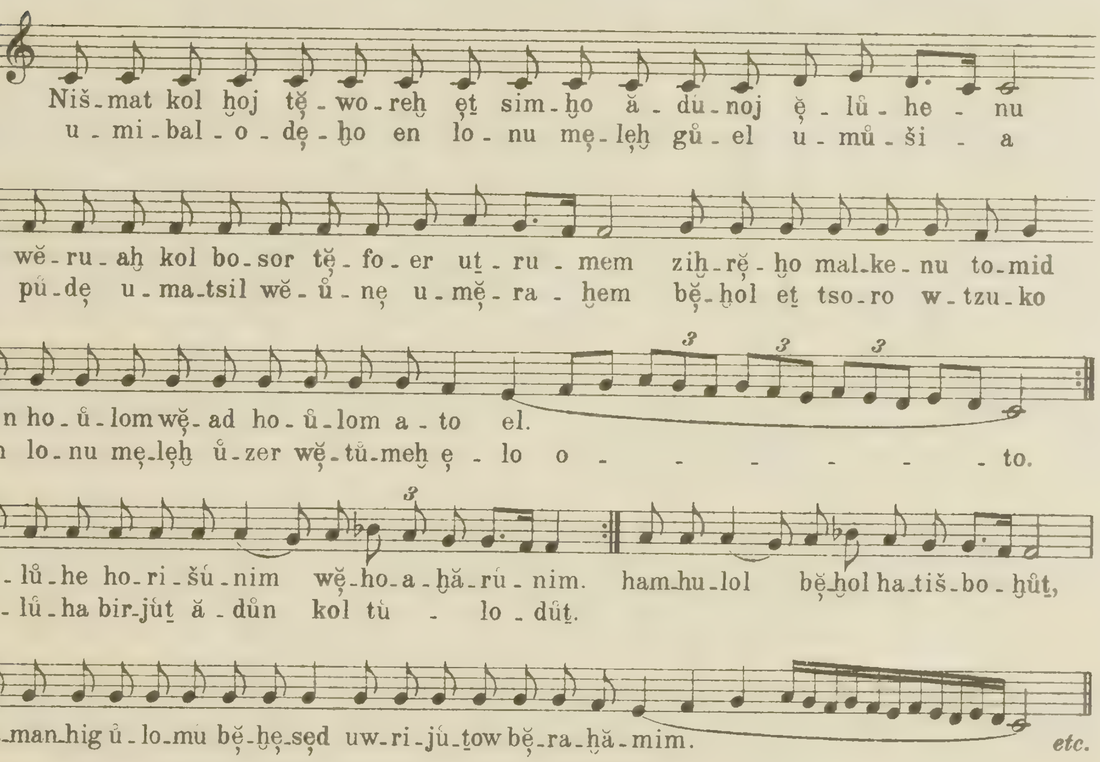

144.
Ă_ni ha_gę_węr ro_o o_ni bě_še_wẹt ẹw_ro_ṯů. ů_ṯi no_hag wa_jů_
laẖ hů_šẹẖ wě̦_lu ur aẖ bi jo_šuw ja_hă_fůẖ jo daj kol ha_jům. bi_la bě_so_
ri wẹ_u_ri ši_bar ats_mů_ṯoj. bo_no o_laj wa_ja_kaf roš uṯ_lo_o. etc.
145.
Miz_můr šir ẖă_nu_kaṯ ha_ba_jiṯ lě̦_do_wid. a_rů_mim_ẖo a_dů_noj ki di_li_ṯo_
ni wẹ_lů si_maẖ_to uj_waj_li. ă_dů_noj ẹ_lů_haj ši_wa_ti e_lẹ_ẖo wa_
tir_po_e_ni. a_dů_noj hẹ_ẹ_li_ṯo miš_ůl naf_ši hi_ji_ṯo_ni mi_jor_di wůr. etc.
146.
Ha_ne_růṯ ha_lo_lu o_nu mad_li_kim al ha_ni_sim wě̦_al ha_pur_
kon wě̦_al hag_wu_růṯ wě̦_al hat_šu_ůṯ wẹ_al ha_nif lo_ůṯ
šẹ_o_si_ṯo la_ă_wů_ṯe_nu ba_jo_mim ho_hem ba_zě̦ man ha_zẹ. etc.
wě̦_en lo_nu rě̦_šuṯ lě̦_hiš_ta_meš bo_hẹm ẹ_lo lir_ů_ṯom bil_wod. kě̦_de lě̦_hů_
důṯ lě̦_šim_ẖo al ni_sẹ_ẖo wě̦_al nif_lě̦_ů_ṯẹ_ẖo wě̦_al jě̦_šu_o_ṯẹ_ẖo.
147.
Bo_ruẖ a_to a_du_noj ẹ_lu_he_nu mẹ_lẹẖ ho_u_lom ă_


šẹr ki-dẹ̌-šo-nu bẹ-mits-wu-tow wẹ̌-tsi-wo-nu lẹ̌-had-lik ner šẹl ḫă-nu-ko.

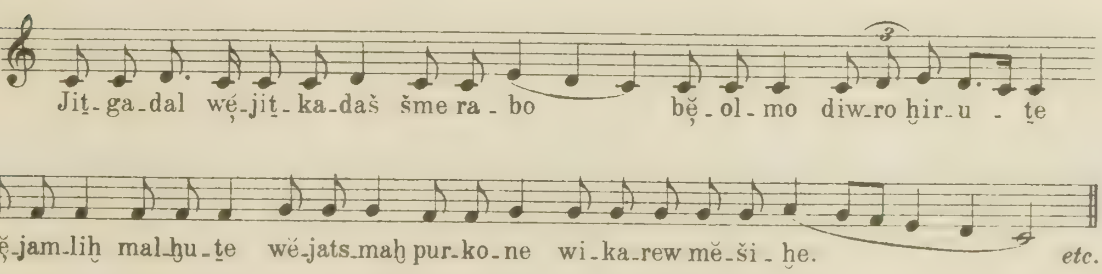
148.


Ra-nẹ̌-nu tsa-di-kim ba-du-noj laj-šo-rim no-wo tẹ̌-hi-lo.
hu-du la-dů-noj bẹ̌-ḫi-nůr bẹ̌-ne-wẹl o-sur za-mẹ̌ zu lu.
ši-ru lů ši-rẹ̌ ḫo-doš he-ti-wu na-ge-nẹ̌ bit-ru-o.
etc.

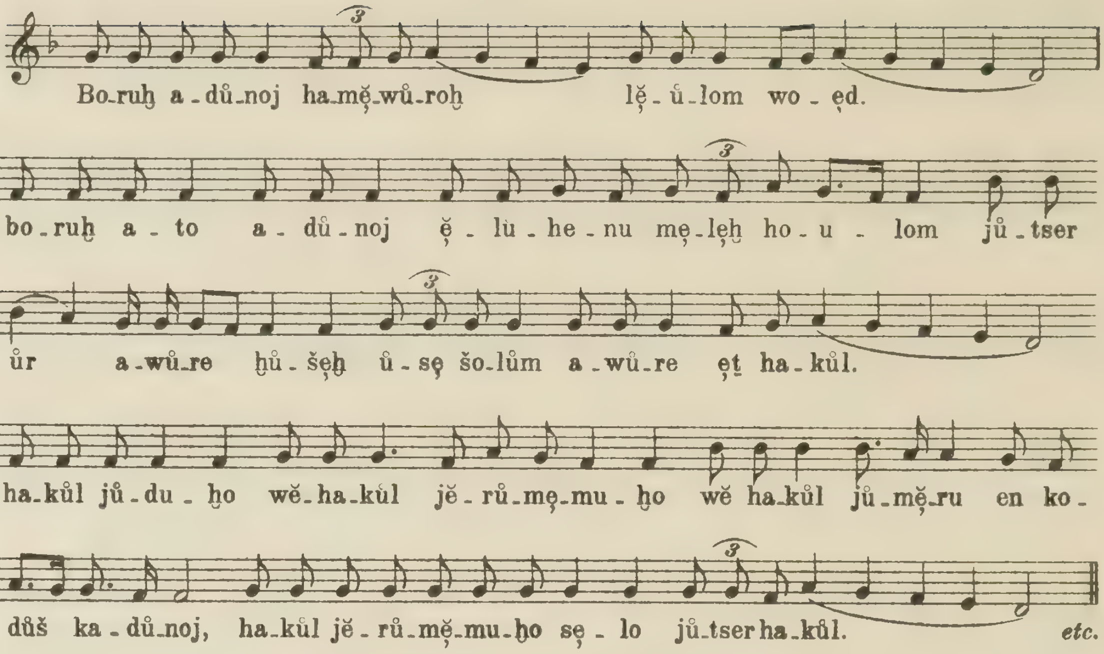
149.


Niš-mat kol ḫoj tẹ̌-wo-reḫ ẹt sim-ḫo ă-du-noj ẹ̌-lů-he-nu
u-mi-bal-o-dẹ-ḫo en lo-nu mẹ-lẹḫ gů-el u-mů-ši-a
wẹ̌-ru-aḫ kol bo-sor tẹ̌-fo-er ut-ru-mem ziḫ-rẹ̌-ḫo mal-ke-nu to-mid
pů-dẹ u-ma-tsil wẹ̌-ů-nẹ u-mẹ̌-ra-ḫem bẹ̌-ḫol et tso-ro w-tzu-ko
min ho-ů-lom wẹ̌-ad ho-ů-lom a-to el.
en lo-nu mẹ-lẹḫ ů-zer wẹ̌-tů-meḫ ẹ-lo o-------to.
ẹ̌-lů-he ho-ri-šů-nim wẹ̌-ho-a-ḫă-rů-nim. ham-hu-lol bẹ̌-ḫol ha-tiš-bo-ḫůt,
ẹ̌-lů-ha bir-jůt ă-důn kol tů-lo-důt.
ha-man-hig ů-lo-mu bẹ̌-ḫe-sẹd uw-ri-jů-tow bẹ̌-ra-ḫă-mim.
etc.

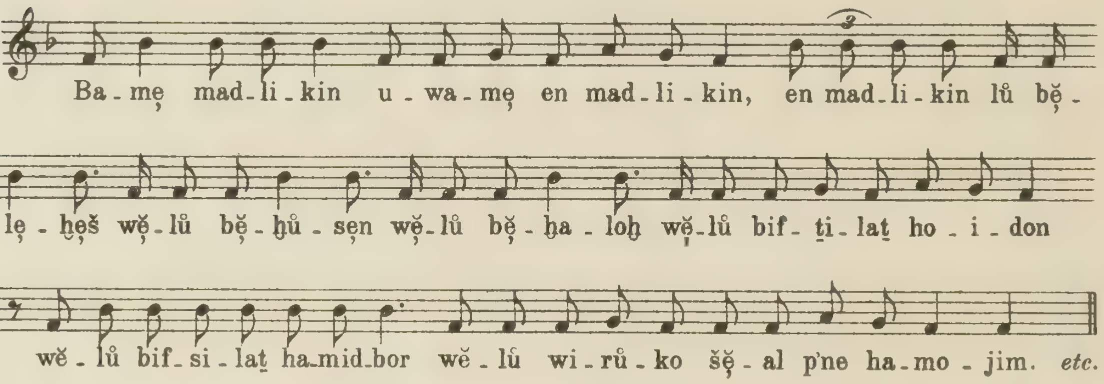
150.


Jit-ga-dal wẹ̌-jit-ka-daš šme ra-bo bẹ̌-ol-mo diw-ro ḫir-u-te
wẹ̌-jam-liḫ mal-ḫu-te wẹ̌-jats-maḫ pur-ko-ne wi-ka-rew mẹ̌-ši-ḫe.
etc.

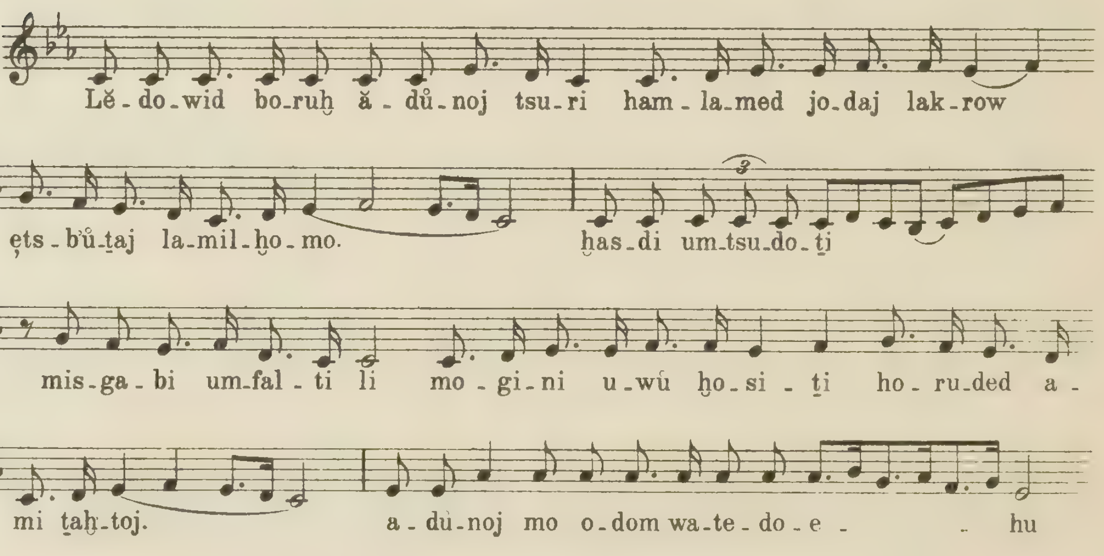
151.

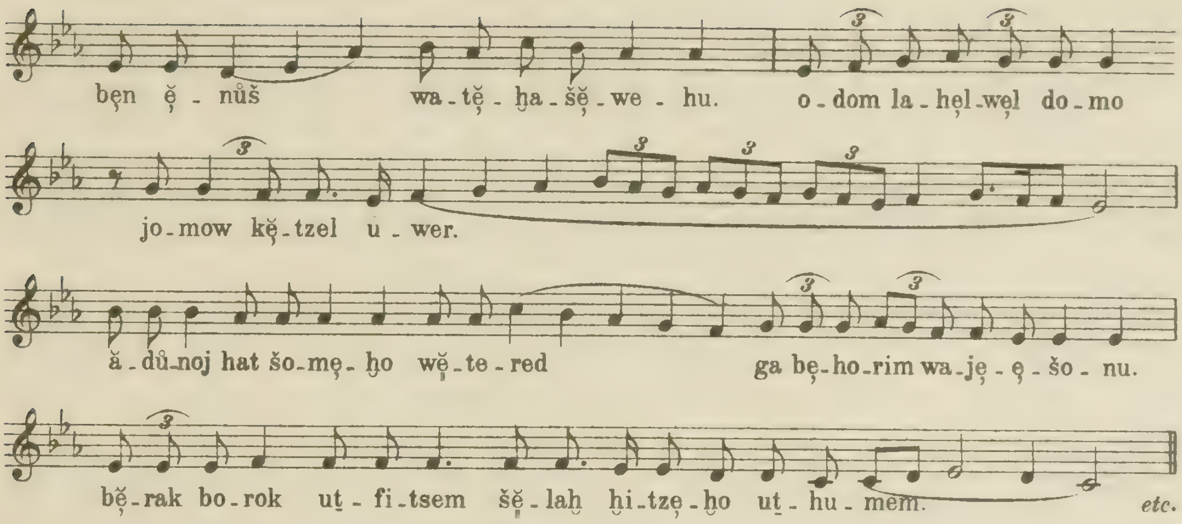

Bo-ruḫ a - dů-noj ha-mě̦-wů-roḫ lě̦ - ů-lom wo - e̦d.
bo - ruḫ a - to a - dů - noj ě̦ - lü - he - nu me̦-le̦ḫ ho - u - lom jů - tser
ůr a-wů-re ḫů - še̦ḫ ů - se̦ šo-lům a - wů-re e̦t̠ ha - kůl.
ha-kůl jů-du - ḫo wě-ha-kůl jě - rů-me̦-mu - ḫo wě ha-kůl jů-mě̦-ru en ko -
důš ka - dů-noj, ha-kůl jě - rů-mě̦-mu-ḫo se̦ - lo jů-tser ha-kůl. etc.

152.

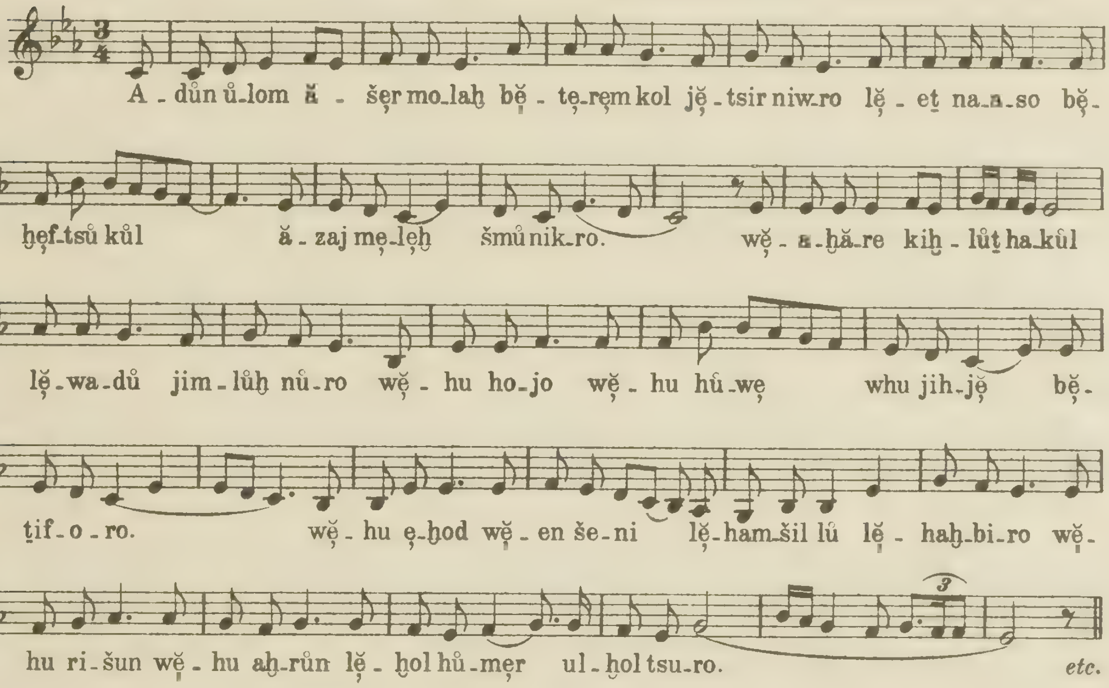

Ba - me̦ mad - li - kin u - wa - me̦ en mad - li - kin, en mad - li - kin lů bě̦ -
le̦ - ḫe̦š wě̦ - lů bě̦ - ḫů - se̦n wě̦ - lů bě̦ - ḫa - loḫ wě̦ - lů bif - t̠i - lat̠ ho - i - don
wě - lů bif - si - lat̠ ha-mid-bor wě - lů wi - rů - ko šě̦ - al p'ne ha - mo - jim. etc.

153.

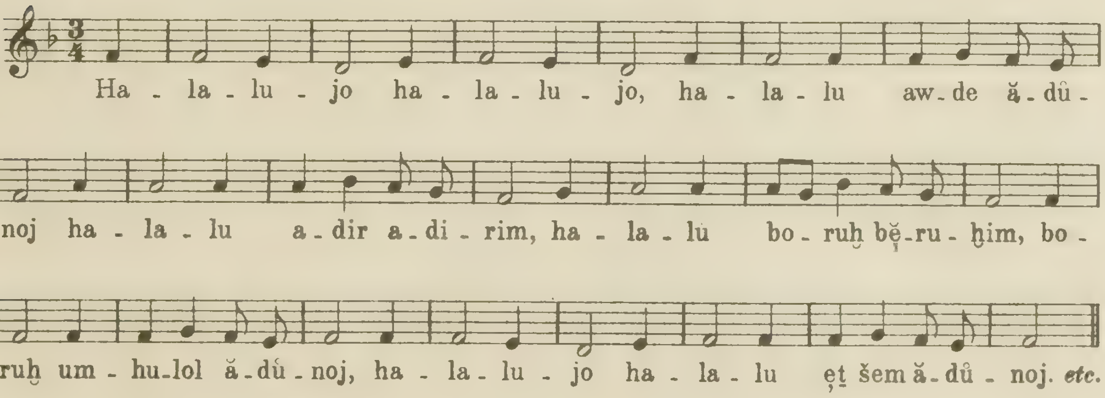

Lě - do - wid bo-ruḫ ă - dů-noj tsu-ri ham - la-med jo-daj lak-row
e̦ts - b'ů-t̠aj la-mil-ḫo-mo. ḫas-di um-tsu-do-t̠i
mis-ga - bi um-fal - ti li mo - gi - ni u-wů ḫo-si - t̠i ho - ru-ded a -
mi t̠aḫ-toj. a - dů-noj mo o-dom wa-te - do - e - - hu


bẹn ę̆ - nůš wa - tę̆ - ẖa - šę̆ - we - hu. o - dom la - hẹl - wẹl do - mo
jo - mow kę̆ - tzel u - wer.
ă - dů - noj hat šo - mẹ - ẖo wę̆ - te - red ga bẹ - ho - rim wa - jẹ - ẹ - šo - nu.
bę̆ - rak bo - rok ut - fi - tsem šę̆ - lah ẖi - tzẹ - ẖo ut - hu - mem.
etc.

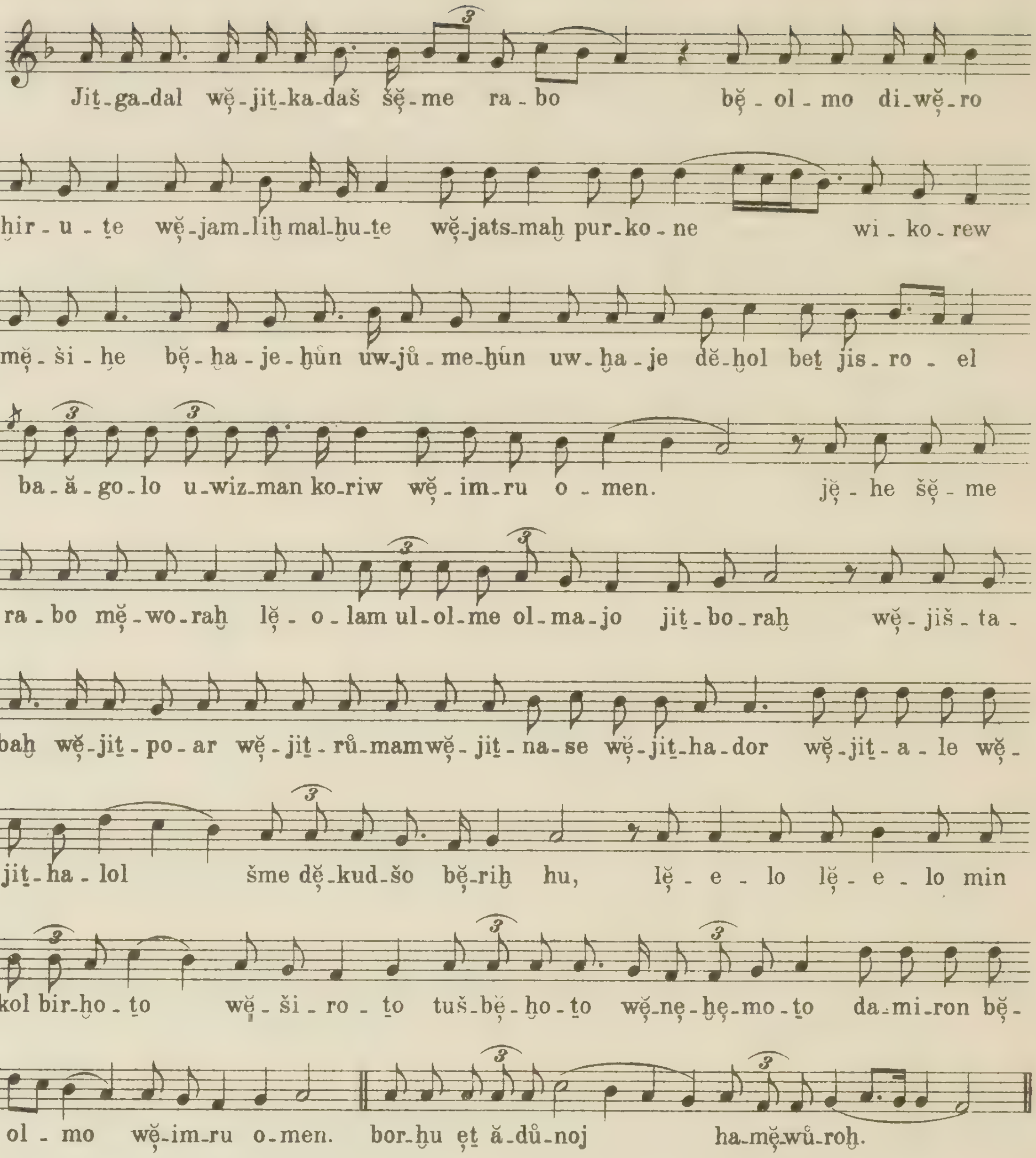
154.


A - důn ů - lom ă - šẹr mo - laẖ bę̆ - tẹ - rẹm kol ję̆ - tsir niw - ro lę̆ - et na - a - so bę̆ -
ẖẹf - tsů kůl ă - zaj mẹ - lẹẖ šmů nik - ro. wę̆ - a - ẖă - re kiẖ - lůt ha - kůl
lę̆ - wa - dů jim - lůẖ nů - ro wę̆ - hu ho - jo wę̆ - hu hů - wẹ whu jih - jẹ bę̆ -
tif - o - ro. wę̆ - hu ẹ - ẖod wę̆ - en še - ni lę̆ - ham - šil lů lę̆ - haẖ - bi - ro wę̆ -
hu ri - šun wę̆ - hu aẖ - růn lę̆ - ẖol hů - mẹr ul - ẖol tsu - ro.
etc.

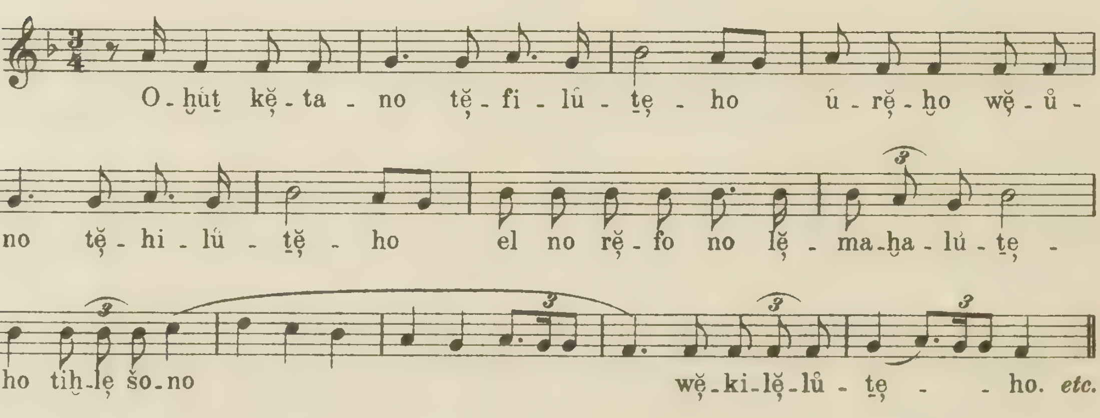
155.


Ha - la - lu - jo ha - la - lu - jo, ha - la - lu aw - de ă - dů -
noj ha - la - lu a - dir a - di - rim, ha - la - lu bo - ruẖ bę̆ - ru - ẖim, bo -
ruẖ um - hu - lol ă - dů - noj, ha - la - lu - jo ha - la - lu ẹt šem ă - dů - noj.
etc.

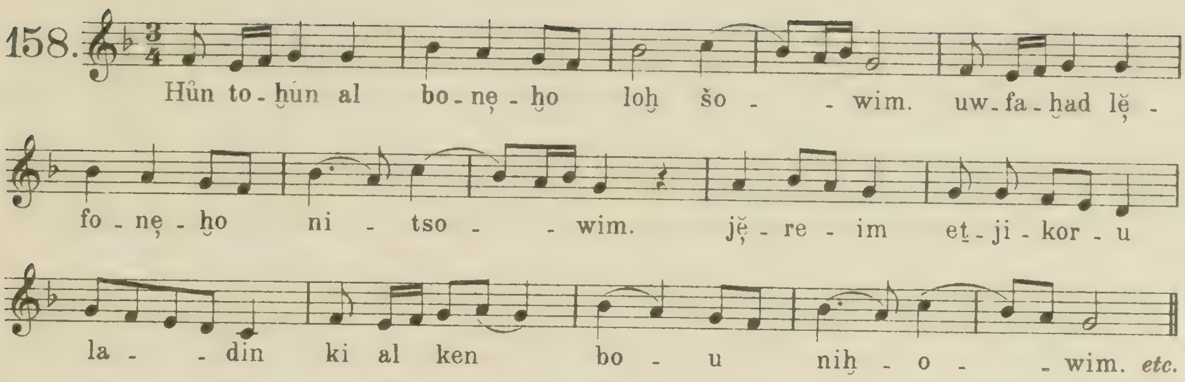
156.


Jit-ga-dal wĕ-jit-ka-daš šĕ-me ra-bo bĕ-ol-mo di-wĕ-ro
hir-u-te wĕ-jam-lih mal-hu-te wĕ-jats-mah pur-ko-ne wi-ko-rew
mĕ-ši-he bĕ-ha-je-hûn uw-jû-me-hûn uw-ha-je dĕ-hol bet jis-ro-el
ba-ă-go-lo u-wiz-man ko-riw wĕ-im-ru o-men. jĕ-he šĕ-me
ra-bo mĕ-wo-rah lĕ-o-lam ul-ol-me ol-ma-jo jit-bo-rah wĕ-jiš-ta-
bah wĕ-jit-po-ar wĕ-jit-rů-mam wĕ-jit-na-se wĕ-jit-ha-dor wĕ-jit-a-le wĕ-
jit-ha-lol šme dĕ-kud-šo bĕ-rih hu, lĕ-e-lo lĕ-e-lo min
kol bir-ho-to wĕ-ši-ro-to tuš-bĕ-ho-to wĕ-nĕ-hĕ-mo-to da-mi-ron bĕ-
ol-mo wĕ-im-ru o-men. bor-hu ĕt ă-dů-noj ha-mĕ-wů-roh.

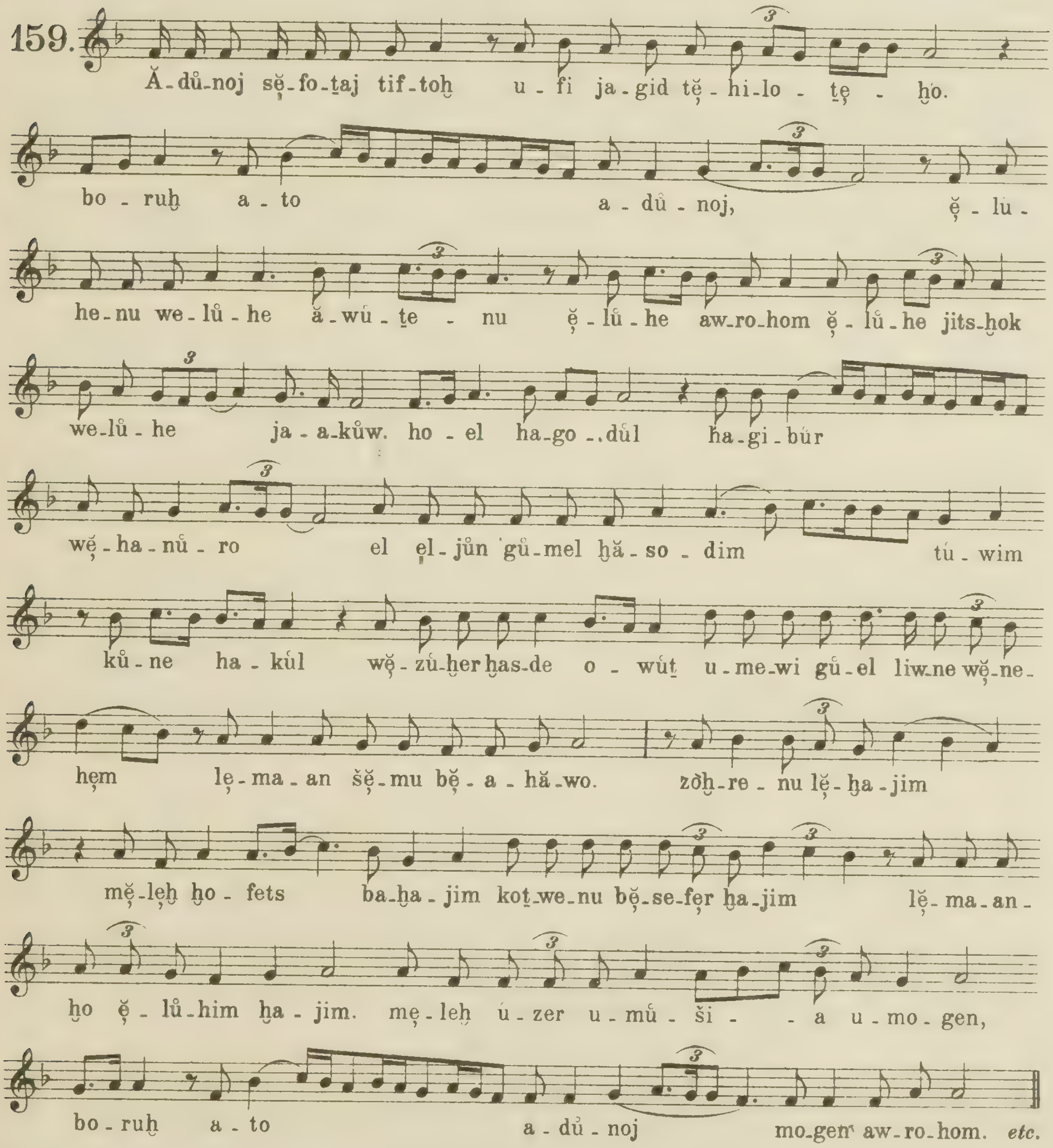
157.


O-hut kĕ-ta-no tĕ-fi-lû-tĕ-ho ú-rĕ-ho wĕ-ů-
no tĕ-hi-lú-tĕ-ho el no rĕ-fo no lĕ-ma-ha-lú-tĕ-
ho tih-lĕ šo-no wĕ-ki-lĕ-lû-tĕ-ho. etc.

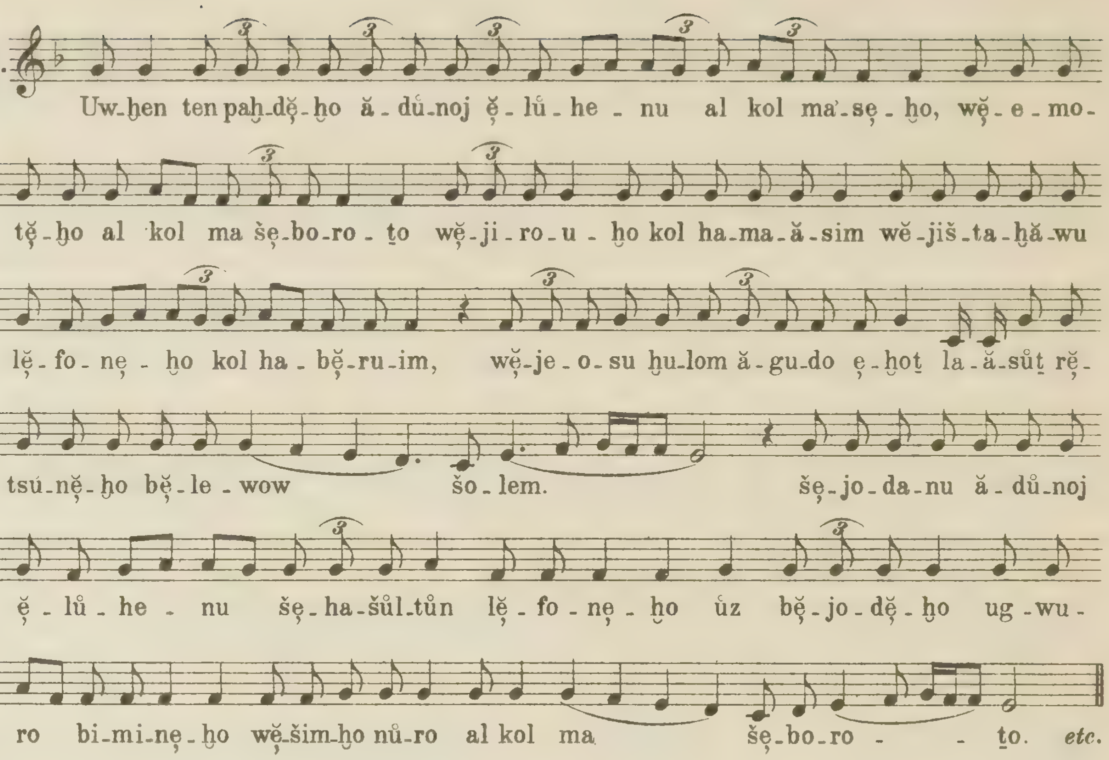
158.


Hůn to-ẖún al bo-nẹ-ẖo loẖ šo - - wim. uw-fa-ẖad lẹ̆-
fo-nẹ-ẖo ni - tso - - wim. jẹ̆-re - im et̠-ji-kor-u
la - - din ki al ken bo - u niẖ - o - - wim. etc.

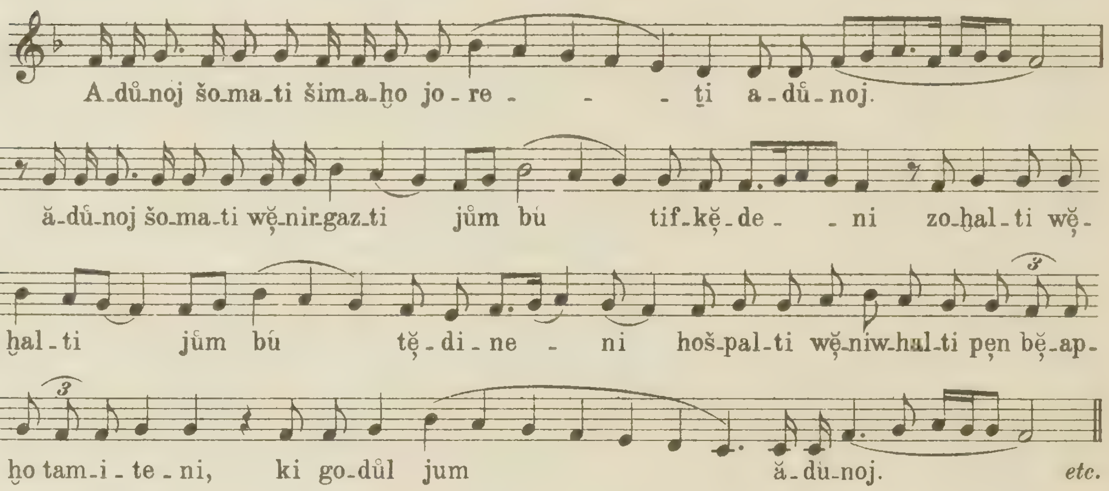
159.


Ă-dů-noj sẹ-fo-t̠aj tif-toẖ u-fi ja-gid tẹ̆-hi-lo - t̠ẹ - ẖo.
bo-ruẖ a-to a-dů-noj, ẹ̆-lu-
he-nu we-lů-he ă-wú-t̠e - nu ẹ̆-lů-he aw-ro-hom ẹ̆-lů-he jits-ẖok
we-lů-he ja-a-kůw. ho-el ha-go-důl ha-gi-bůr
wẹ̆-ha-nů-ro el ẹl-jůn gů-mel ẖă-so-dim tú-wim
ků-ne ha-kůl wẹ̆-zú-ẖer ẖas-de o-wút̠ u-me-wi gů-el liw-ne wẹ̆-ne-
hẹm lẹ-ma-an šẹ̆-mu bẹ̆-a-hă-wo. zŏẖ-re-nu lẹ̆-ẖa-jim
mẹ̆-lẹẖ ẖo-fets ba-ẖa-jim kot̠-we-nu bẹ̆-se-fẹr ẖa-jim lẹ̆-ma-an-
ẖo ẹ̆-lů-him ẖa-jim. mẹ-leẖ ú-zer u-mů-ši - - a u-mo-gen,
bo-ruẖ a-to a-dů-noj mo-gen aw-ro-hom. etc.

160.



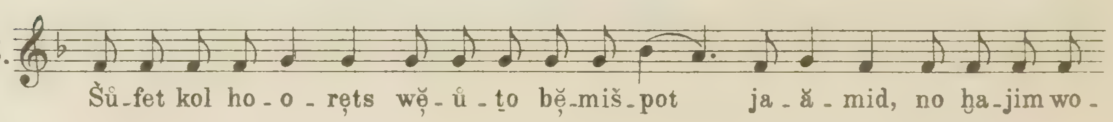
161.

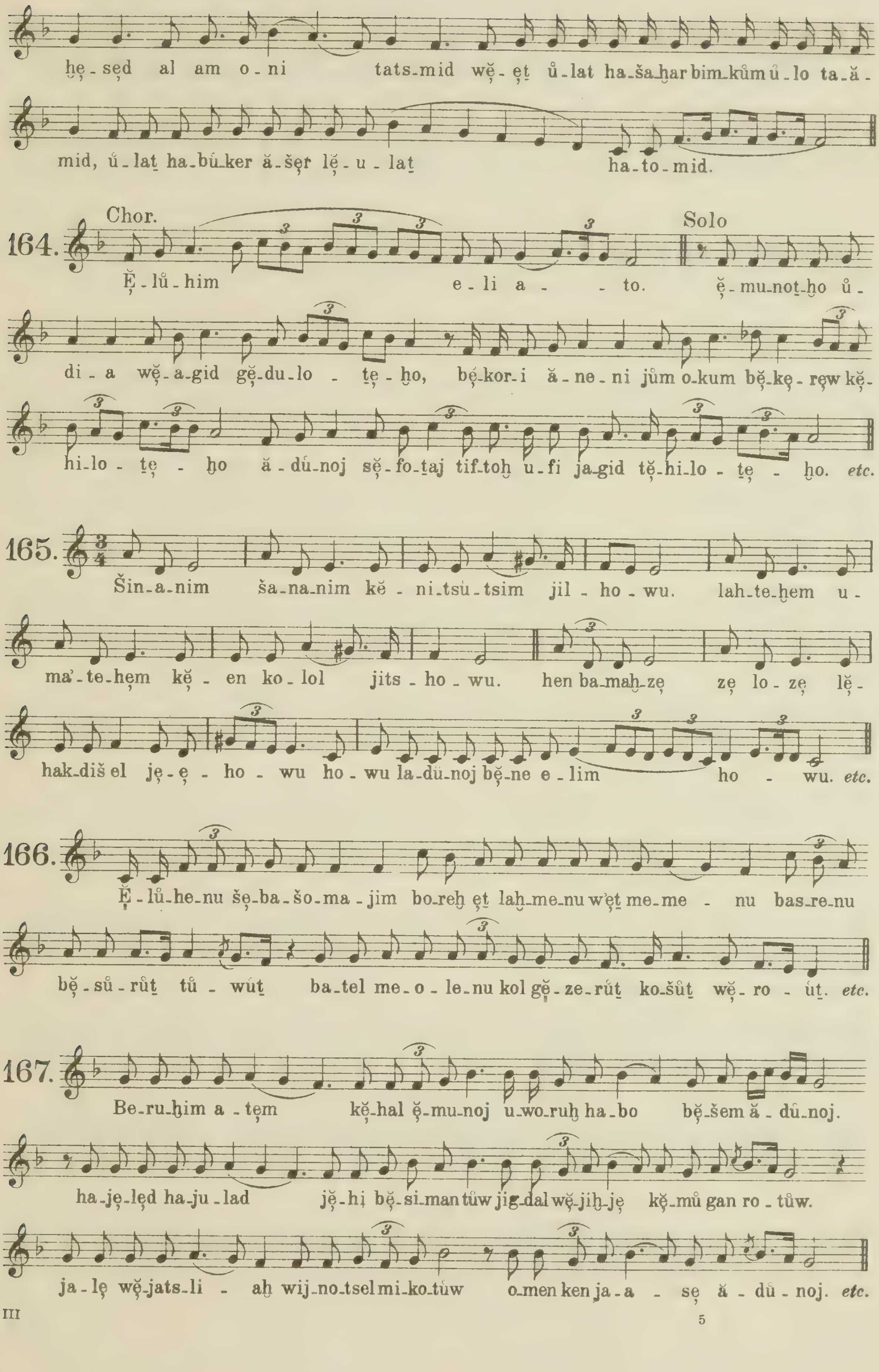


162.

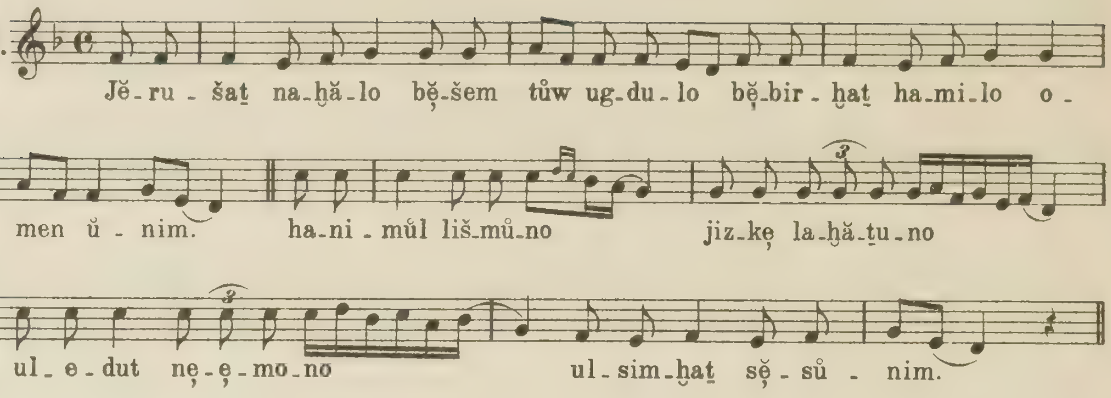


163.

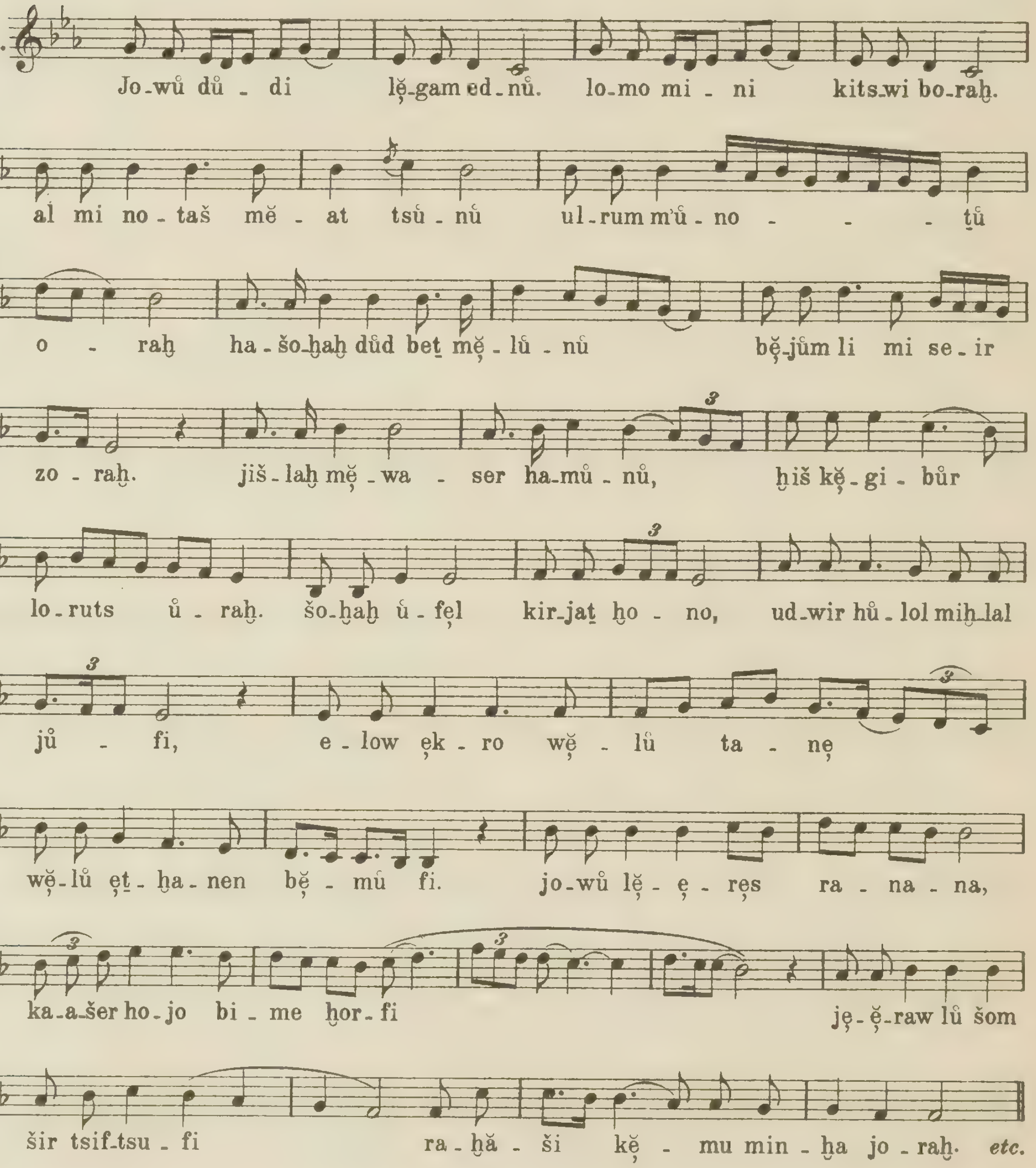



ḫẹ-sẹd al am o-ni tats-mid wẹ̆-ẹṯ ů-lat ha-ša-ḫar bim-kům ů-lo ta-ă-
mid, ů-laṯ ha-bů-ker ă-šẹṟ lẹ̆-u-laṯ ha-to-mid.
164. Chor. Ẹ̆-lů-him e-li a-to. Solo ẹ̆-mu-not-ḫo ů-
di-a wẹ̆-a-gid gẹ̆-du-lo-ṯẹ-ḫo, bẹ̆-kor-i ă-ne-ni jům o-kum bẹ̆-kẹ-rẹw kẹ̆-
hi-lo-ṯẹ-ḫo ă-dů-noj sẹ̆-fo-ṯaj tif-toḫ u-fi ja-gid tẹ̆-hi-lo-ṯẹ-ḫo. etc.
165. Šin-a-nim ša-na-nim kĕ-ni-tsů-tsim jil-ho-wu. lah-te-ḫem u-
ma'-te-hẹm kẹ̆-en ko-lol jits-ho-wu. hen ba-maḫ-zẹ zẹ lo-zẹ lẹ̆-
hak-diš el jẹ-ẹ-ho-wu ho-wu la-dů-noj bẹ̆-ne e-lim ho-wu. etc.
166. Ẹ̆-lů-he-nu šẹ-ba-šo-ma-jim bo-reḫ ẹṯ laḫ-me-nu wẹṯ me-me-nu bas-re-nu
bẹ̆-sů-růṯ tů-wuṯ ba-tel me-o-le-nu kol gẹ̆-ze-růṯ ko-šůṯ wẹ̆-ro-ůṯ. etc.
167. Be-ru-ḫim a-tẹm kẹ̆-hal ẹ̆-mu-noj u-wo-ruḫ ha-bo bẹ̆-šem ă-dů-noj.
ha-jẹ-lẹd ha-ju-lad jẹ̆-hi bẹ̆-si-man tůw jig-dal wẹ̆-jiḫ-jẹ kẹ̆-mů gan ro-tůw.
ja-lẹ wẹ̆-jats-li-aḫ wij-no-tsel mi-ko-tůw o-men ken ja-a-sẹ ă-dů-noj. etc.

168.


Jĕ-ru-šaṯ na-ḫă-lo bẹ̆-šem tůw ug-du-lo bẹ̆-bir-ḫaṯ ha-mi-lo o-
men ŭ-nim. ha-ni-můl liš-mů-no jiz-kẹ la-ḫă-ṯu-no
ul-e-dut nẹ-ẹ-mo-no ul-sim-ḫaṯ sẹ̆-sů-nim.

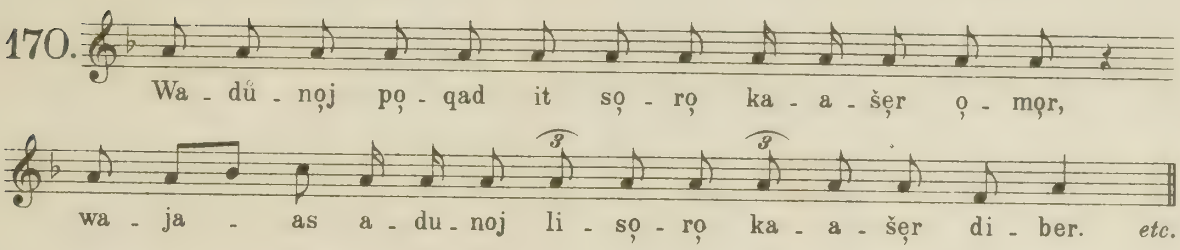
169.


Jo-wů dů-di lẹ̆-gam ed-nů. lo-mo mi-ni kits-wi bo-raḫ.
al mi no-taš mĕ-at tsů-nů ul-rum m'ů-no - - - ṯů
o - raḫ ha-šo-ḫaḫ důd beṯ mẹ̆-lů-nů bẹ̆-jům li mi se-ir
zo-raḫ. jiš-laḫ mẹ̆-wa-ser ha-mů-nů, ḫiš kẹ̆-gi-bůr
lo-ruts ů-raḫ. šo-ḫaḫ ú-fẹl kir-jaṯ ḫo-no, ud-wir hů-lol miḫ-lal
jů-fi, e-low ẹk-ro wẹ̆-lů ta-nẹ
wẹ̆-lů ẹṯ-ḫa-nen bẹ̆-mů fi. jo-wů lẹ̆-ẹ-rẹs ra-na-na,
ka-a-šer ho-jo bi-me ḫor-fi jẹ-ẹ̆-raw lů šom
šir tsif-tsu-fi ra-ḫă-ši kẹ̆-mu min-ḫa jo-raḫ. etc.

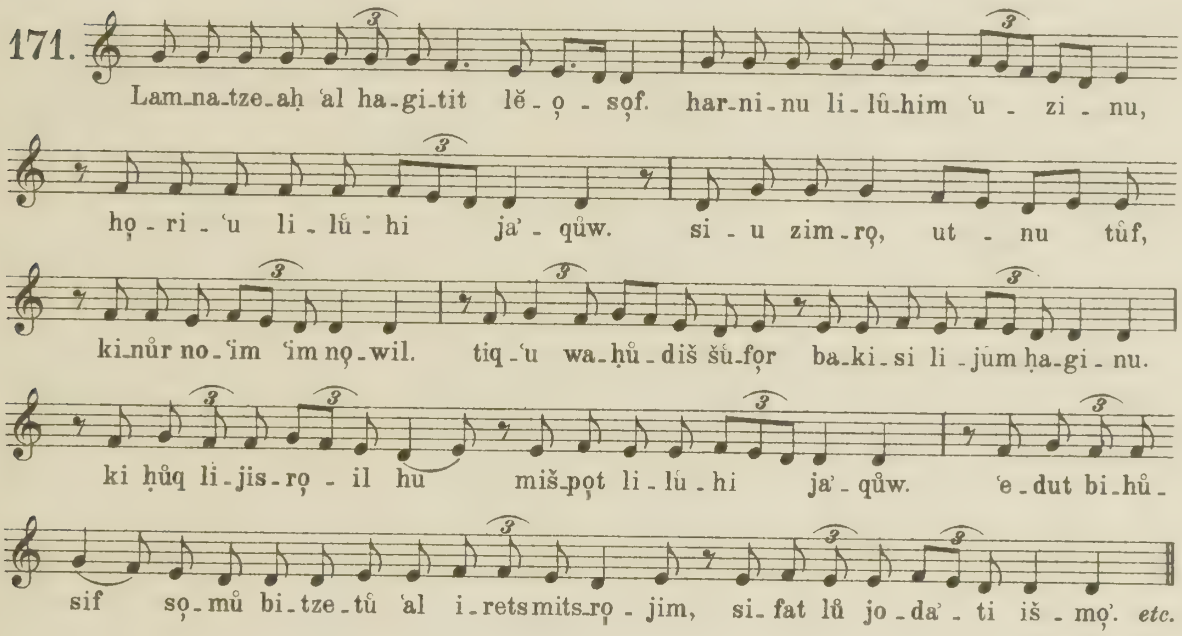
VIII Songs of the Daghestanians נגינות יהודי דאגיסתאן

Daghestaner Gesänge

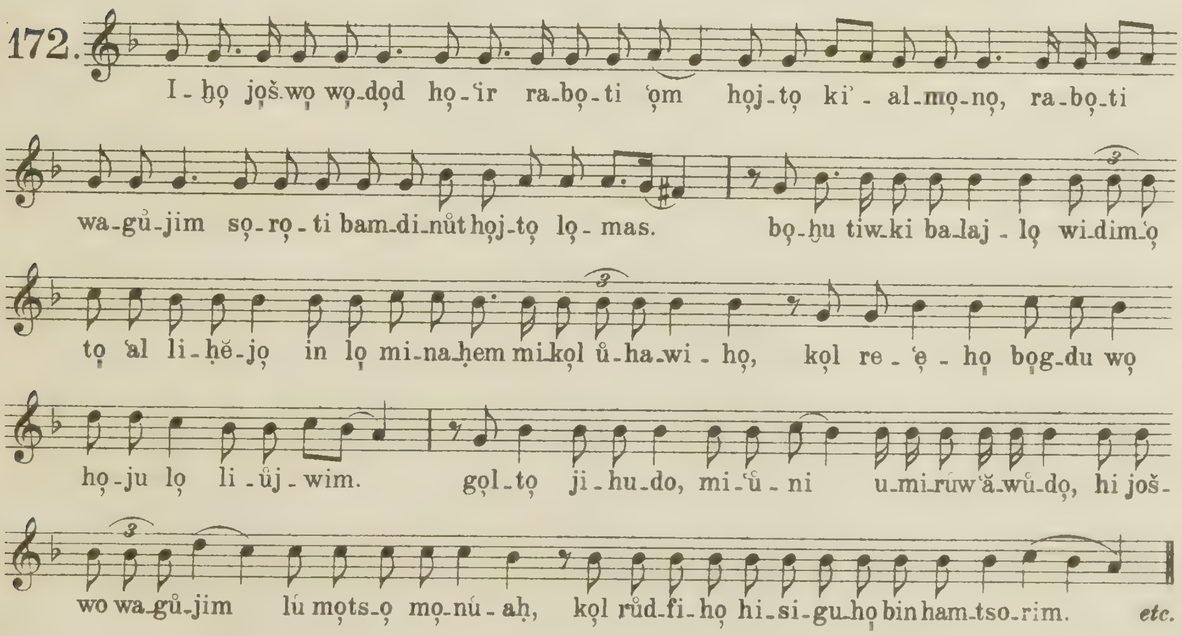
170.



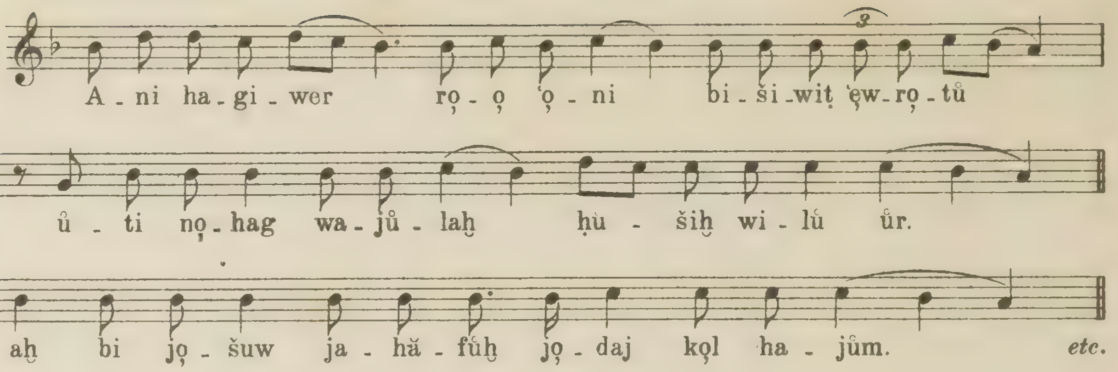
171.



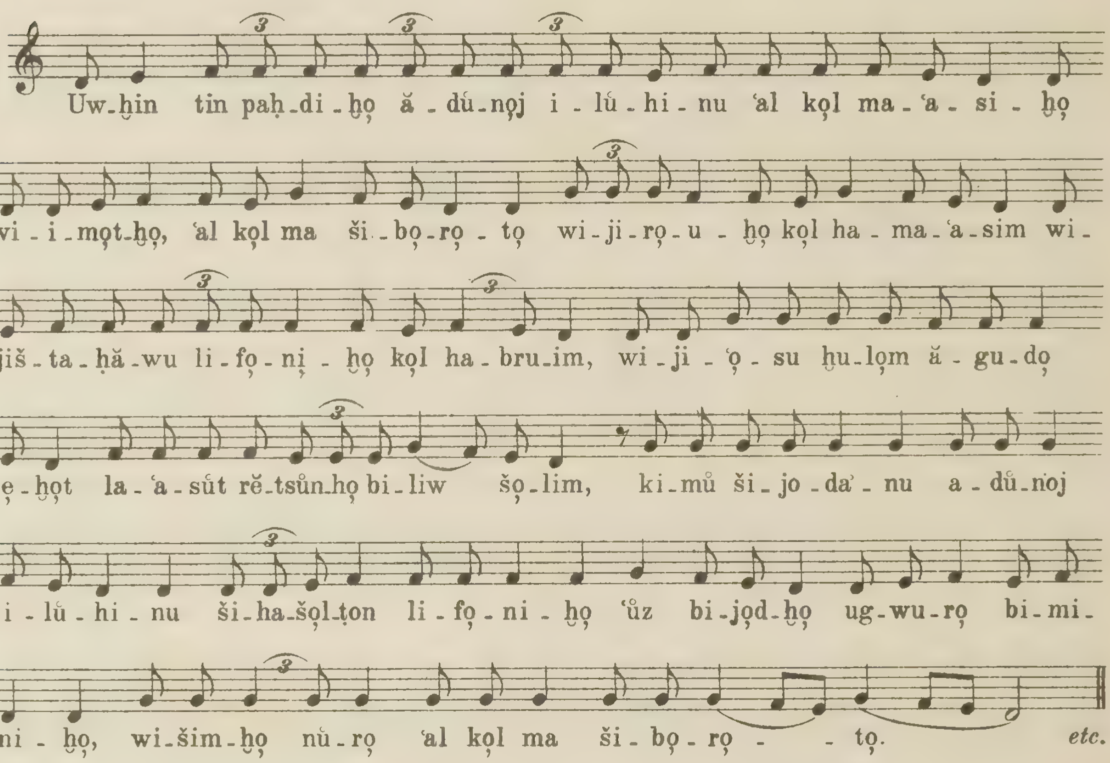
172.



173.



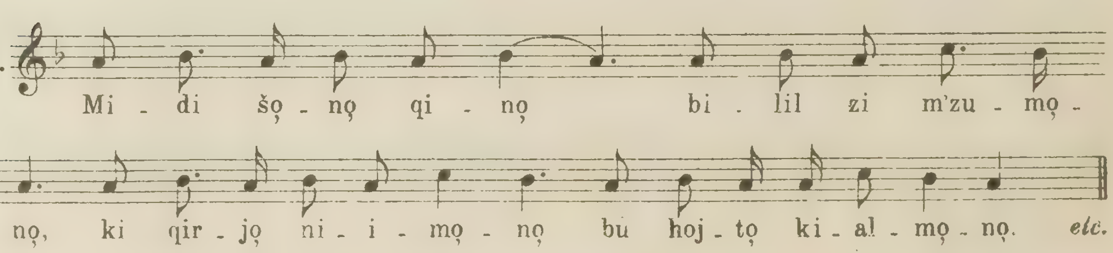
174.



175.



176.



III

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

A. Z. IDELSOHN

GESÄNGE DER ORIENTALISCHEN SEFARDIM

BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM - BERLIN - WIEN

HEBRÄISCH-ORIENTALISCHER MELODIENSCHATZ

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN VON

A. Z. IDELSOHN

BAND IV:

GESÄNGE DER ORIENTALISCHEN SEFARDIM

1923
BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

GESÄNGE DER ORIENTALISCHEN SEFARDIM

ZUM ERSTEN MALE GESAMMELT,
ERLÄUTERT UND HERAUSGEGEBEN

VON

A. Z. IDELSOHN

1923
BENJAMIN HARZ VERLAG
JERUSALEM – BERLIN – WIEN

Satz und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Contents. תכן. Inhalt.

I. Prayers. א׳. נגינות בית הכנסת. I. Gebete.

I. Sabbat. א׳. לשבת.

Songs for Friday evening. קבלת שבת. Gesänge für Freitagabend.

II. Songs for the Feasts. .ב׳. מועדים II. Gesänge für die Feiertage.

IV. Qinoṯ. ד׳. קינות.

V. Songs for the High Feast. ה׳. נגינות לימים נוראים.
Gesänge für die hohen Feiertage.

VI. Various. ו'. שונות. Verschiedenes.

II. Religious Songs. ב׳. שבחות. Religiöse Gesänge.

I. Baqqašot. א׳. בקשות.

II. Pizmonim. ב׳. פזמונים.

Aleppo-tunes. נעימות חלב. Aleppoweisen.

III. Spanish Songs. שירים בהספניולית. Spanische Lieder.

Kapitel I.

ZUR GESCHICHTE DER ORIENTALISCHEN SEFARDIM.

Der vierte Band des „Hebräisch-orientalischen Melodienschatzes“ umfaßt die Gesänge der orientalischen Sefardim. Mit „Sefardim“ pflegte man die Juden Spaniens zu bezeichnen, die seit uralter Zeit[1] auf der pyrenäischen Halbinsel ansässig waren und im Jahre 1492 zufolge des Verdiktes von Ferdinand und Isabella aus ganz Spanien vertrieben wurden. Sie flüchteten teilweise nach dem benachbarten Portugal, von wo sie aber ebenfalls 1496—98 ausgewiesen wurden; ein Teil wendete sich nach der nordafrikanischen Küste, ein anderer Teil nach Italien mit dem berühmten Don Isaak Abrabanel an der Spitze und ein weiterer Teil siedelte sich in der Türkei an.

Nach Abrabanel[2] sollen um die Zeit der Vertreibung etwa 300000 Juden in Spanien gelebt haben, von denen gegen 10000 Seelen sich in Italien niedergelassen haben sollen; wieviel Emigranten die Küsten des türkischen Reiches erreicht haben, ist unbekannt. Die Einwanderung nach der Türkei währte durch mehr denn zwei Jahrhunderte, denn die Unduldsamkeit der katholischen Länder Europas wie auch der fanatischen mohammedanischen Provinzen Nordafrikas zwangen die Sefardim zur weiteren Wanderung nach dem damals mächtigen und liberalen türkischen Reiche.

In den Jahren 1492—98 hatten diejenigen Juden die pyrenäische Scholle verlassen, welche ihrer Religion treu geblieben waren, während die getauften Juden, die sogenannten „Neuen Christen“, später „Marannen“ genannt, im Lande verbleiben durften. Mit der Verschärfung der Inquisition aber begannen auch die letzteren, Spanien und Portugal zu verlassen, und es sollen bis 1574 nach Konstantinopel allein etwa 10000 entkommen sein[3]. Im allgemeinen würde eine Zahl von 50000—60000 Sefardim-Immigranten nach der Türkei nicht zu hoch gegriffen sein.

Die spanischen Juden haben in der langen Epoche, während welcher sie in Spanien wohnten, eine reiche Kultur geschaffen. Spanien ist ihnen, besonders während der maurischen Herrschaft, zur zweiten Heimat geworden, das maurisch-arabische Wesen verschmolz sich leicht mit dem ihm so eng verwandten jüdischen. Sie waren die Kulturträger und -faktoren ebenfalls im christlich-kastilischen Reiche, dessen Sprache sie sich seit dem 13. Jahrhundert zu eigen gemacht hatten, und die sie in vollendeter Weise meisterten[4]. Noch bis zu dem heutigen Tage dient sie ihnen als Umgangssprache im türkischen Orient. Im Laufe der Jahrhunderte bildete sich ein origineller Typus des Sefardi, des spanischen Juden aus, als Gegensatz zum deutschen, ost-

---

[1] Vgl. Grätz, Geschichte d. Juden, Bd. VIII, hauptsächlich aber Jewish Encycl. S. V. Spain.

[2] In seinem Werke M'ajne Hajĕšu'a, Einleitung: ומגיד אני עלי מורא שמים וכבוד שכינתו שהיה מספר בני ישראל במלכות מלך ספרד בשנה ההיא אשר שודדה הדרתו שלש מאות אלף נפש אדם ... והיו שוים נכסיהם וממונם מקרקעי אגב מטלטלי ושפע ברכתי יותר משלשים אלפי אלפים דוקאטי זהב טהור ... ויהי היום לקץ ארבעה שנים לגרושי ... לא נשאר מהם חיים כעשרת אלפים איש, טף ונשים בכל ארצות גלותי. Womit er nur Italien und benachbarte Länder meinen kann.

[3] Rosanes, Geschichte der Juden in der Türkei, Bd. I, S. 224.

[4] Kayserling, Sefardim, Berlin 1859.

europäischen und orientalischen oder arabisierten „Mustarbi“[1]. Sie wähnten sich höherstehend und ihre Tradition galt ihnen als die echte im Verhältnis zu den übrigen Juden.

Die spanischen Exulanten fanden aber im Orient uralte Gemeinden mit feststehenden Traditionen und Riten vor, die von den ihrigen abwichen. In den griechischen Kolonien am Bosporus und auf dem Balkan existierten bereits vor der Zerstörung des zweiten Tempels jüdische Gemeinden[2], die sogenannten „römischen“ (im oströmischen Reiche) oder „romanischen“ Juden. In Syrien waren die Mustʿarbim, ein Überbleibsel der altansässigen orientalischen Juden, welche arabisch sprachen und arabisch-orientalische Sitten angenommen hatten und daher von den Sefardim verächtlich „arabisiert“ genannt wurden.

Auch waren bereits vor der spanischen Immigration in den türkischen Provinzen italienische und sizilianische Juden ansässig und etwa 50 Jahre vorher hatten sich sogar deutsche und ungarische Juden in Sofia, Adrianopel und Plewna, Konstantinopel und Saloniki angesiedelt. In Syrien, in Aleppo und Damaskus, in Saffed und Jerulalem waren seit alter Zeit deutsche, italienische und marokkanische Juden in Gemeinden vereinigt.

Dank dem Ruhme ihrer allgemeinen und jüdischen Bildung wurden die Sefardim von den ansässigen Juden in Ehren aufgenommen. Als sie aber den Riten und Sitten ihrer Gastgeber sich nicht unterordnen, vielmehr ihnen ihre spanischen Traditionen aufdrängen wollten, entstanden Zwistigkeiten zwischen den orientalischen, arabisierten und romanischen Juden einerseits und den spanischen Immigranten andererseits. Nun waren aber die Sefardim unter sich ebenfalls uneinig; denn „Sefardim“ als einheitlicher Typus wurden sie nur nach außen hin genannt, unter sich unterschieden sie sich nach den Provinzen, aus denen sie stammten, und jede Landsmannschaft hielt fest an ihren lokalen Sitten und Gebräuchen wie auch an ihrem heimischen Dialekt. So waren die Kastilier den Kataloniern weit überlegen; ferner hatten die Aragonier und die Andalusier, welche bis zuletzt unter arabischer Herrschaft geblieben waren, das arabische Idiom beibehalten. Dies verursachte, daß die Immigranten getrennte Gemeinden gründeten. So sollen sie in Adrianopel allein etwa 12—13, in Konstantinopel 10 Gemeinden gegründet haben und in „Saloniki spricht ein jeder im Idiom seiner angestammten Provinz; als sie aus dem Exil kamen, gründete jede Landsmannschaft separate Gemeinden, unterstützen ihre Armen und jetzt sind sie als getrennte Gemeinden bei der Regierung eingetragen und haben etwa 80 Synagogen“[3].

Kaum hatten die spanischen Exulanten in der neuen Heimat festen Fuß gefaßt, als sie auch schon einen Kampf mit den ansässigen Juden aufnahmen, außerdem sich gegenseitig bekämpften.

Diese Streitigkeiten über religiöse Gebräuche und Gebetsriten dauerten Generationen hindurch. Jede Landsmannschaft hielt zähe an ihrer Überlieferung fest und um ihre Tradition sicherer zu erhalten, ließen sie ihre Gebetskodizes und Vorschriften drucken. So wurden durch den Druck Maḥzor Romania, Aschkenaz, Kastilien, Katalonien, Aragonien und Italien verbreitet und festgehalten.

Schließlich gewann in diesem Kampfe das Kastilische die Oberhand und nun bildeten die Sefardim den ansässigen Juden gegenüber eine Übermacht an Bildung, Intelligenz und Zahl hauptsächlich in den nordtürkischen und balkanischen Gemeinden. In Plewna waren drei kleine Gemeinden, eine sefardische, eine deutsche und eine ungarische, die sich mit der sefardischen verschmolzen hatten; ebenso in Nekopol, Widin und Belgrad. In Sofia existierte bis 1620 eine romanische, eine sefardische, eine deutsche und eine ungarische Gemeinde, die nachher in die

[1] Vgl. Grätz, Bd. IV Kap. VI ff. Ebenso wurden in Spanien die arabisierten Christen „Mozaraber“ genannt.
[2] R. Gamaliel schrieb an die Brüder im Exil in Griechenland (Jeruš. Sanhedrin, Kap. IV).
[3] Resp. R. Josef ibn Lev, Res. 42.

sefardische aufgingen; in Angora war eine sefardische und eine portugiesische; in Magnosa waren drei Gemeinden: Toledo, Schalom und Lorca; in Petraz eine griechische, eine sizilianische, eine sefardische und eine polnische; in Tricola waren es eine griechische, eine sefardische und eine sizilianische; in Orto existierten vier Gemeinden: Korfu, Kalabrien, Polio und Sizilien und in Lefantes befanden sich eine griechische, eine sizilianische und eine sefardische Gemeinde. — Alle diese sind aber allmählich in die sefardischen Gemeinden aufgegangen. In Saloniki verschmolzen sich die Romanen mit den Sefardim etwa um 1570, „und es hat sich fast die ganze (jüdische) Welt zum sefardischen Ritus bekehrt, denn sie bilden die Mehrzahl in diesem Reiche und ihr Gebetsritus ist schön und lieblich, daher gaben alle oder die meisten ihren eigenen Ritus auf und schlossen sich dem sefardischen an, es blieb fast nur die aschkenasische Gemeinde, die ihren Ritus aufrechterhielt“[1].

In Konstantinopel haben sich die Romanioten 250 Jahre nach der spanischen Einwanderung bis etwa 1740 erhalten.

Die Sefardim haben, wie bekannt, durch ihre Kultur und ihren Handel zur Hebung und Stärkung des türkischen Reiches viel beigetragen.

In geistiger Beziehung haben sie die eingeborenen Juden durch ihre Bildung zum Schaffen angeregt; auf den verschiedensten Gebieten der geistigen Wissenschaften und der Poesie sind bemerkenswerte Leistungen von den einheimischen „Romanioten“ zu verzeichnen, z. B. von Eliahu Mizraḥi (gestorben um 1525), Eliahu hallewi ben Binjamin und dem Dichter Salomo ben Mazaltob (gestorben um 1545) in Konstantinopel. In Saloniki hat Gedalja aus dem Hause Ibn Yaḥja eine Akademie für Poesie gegründet, eine Art Wettbewerb der Dichter, ein Preisausschreiben für die bestgelungenen Dichtungen. Ein ziemlich großer Kreis von Dichtern und Schriftstellern pflegte an den Wettbewerben teilzunehmen, darunter der bedeutendste seiner Zeit, Jisrael Nağara aus Damaskus. — Diese Anstalt existierte jedoch nicht lange, denn ihr Gründer starb jung[2]. Die poetischen Produktionen dieser Dichter sind schwache Nachahmungen der spanischen Poesie. Auch sind die synagogalen Gesänge jetzt durchaus die der Sefardim mit Ausnahme derjenigen Melodien, die aus dem türkischen oder arabischen Gesang herübergenommen worden sind.

In Saloniki lebte zur selben Zeit ein Dichter-Sänger Saʿadja Longo von spanischer Herkunft. Seine Liedersammlung „Šibre luḥot“ ist in Saloniki 1594 gedruckt worden[3].

Die jüdische Gemeinschaft in Syrien bildete keine abgeschlossene, von außen unbeeinflußte Körperschaft wie etwa die Yemeniten, Perser und sogar die Babylonier. Denn die geographische Lage Syriens bot von jeher Veranlassung zu einer ununterbrochenen Völkerwanderung. Obwohl in Syrien von alters her Juden ansässig waren, ist eine immerwährende Zuwanderung von allen Ländern nachweisbar. Zunächst aus Palästina, nachher aus Ägypten, Nordafrika, Griechenland, Italien und Spanien. — Wo immer eine aufblühende Stadt entstand, findet sich auch gleich eine jüdische Gemeinde. So in Antiochien, Palmyra, später Hama, Beirut, Aleppo und Damaskus[4], in welch letzteren Städten jüdische Gemeinden schon zur Zeit des zweiten Tempels existiert hatten

[1] Resp. Samuel de Modena 34. Als Ursache wird angegeben .. כי הם מרבים במלכות זה ותפלתם צחה ומתוקה ורוב הקהל רוב בנין ורוב בנין אינם רוצים להתפלל אלא סדר תפלת ספרד. — S. de Modena gab sein Gutachten zugunsten des sefardischen Ritus ab, weil dessen Sprache einfach und allgemeinverständlich ist.

[2] Karmoli, Geschichte des Hauses Jaḥja, Frankfurt a. M. 1850, Kap. 7.

[3] Reiches Material zur Geschichte der Juden in den türkischen Provinzen und hauptsächlich auf dem Balkan, Konstantinopel und Umgebung lieferte S. Rosanes in seinem hebr. Werke „Geschichte der Juden in der Türkei“. 3 Bände. Husiatyn 1908—1913.

[4] Samuel II 5, 5—7. — Könige I 20, 34; 16, 10—15. — Makkab. I 11. — Apostel. 9. — Bell. Jud. 20, 2. — Ferner sei der Tanaite R. Josi aus Damaskus erwähnt, der sich längere Zeit in Palästina aufhielt, unmittelbar nach der Zerstörung des zweiten Tempels. Vgl. Jerus. Ḥagiga 3b (Krotoschin).

und die noch bis jetzt blühen. Im Mittelalter bis ins letzte Jahrhundert hinein bildeten Aleppo und Damaskus Knotenpunkte und Handelszentren zwischen Europa und Persien und Indien bis nach China. Viele jüdische Kaufleute aus Italien (Venedig usw.) gründeten in diesen Städten und hauptsächlich in Aleppo Filialen und Stapelplätze für ihre Waren und setzten sich dauernd in Aleppo und Damaskus fest. Auf diese Weise entstanden daselbst wie auch in Saloniki u. a. sizilianische und italienische Gemeinden. Ebenso ließen sich viele marokkanische Juden in Aleppo nieder, durch den mohammedanischen Fanatismus zur Auswanderung gezwungen. Bereits im 12. Jahrhundert finden sich in den syrischen Städten die sogenannten mughrabinischen, d. h. abendländische (marokkanische) Juden. Ihre regiösen Gebräuche und Riten waren schon vor der spanischen Einwanderung geregelt und festgelegt. Im Jahre 1522 fand ein italienischer Tourist in Damaskus eine sizilische, eine spanische und eine arabisierte Synagoge. — Der Reisende R. Binjamin aus Tudela fand im 12. Jahrhundert in Damaskus gegen 3000 Seelen, 200 Karaiten und 400 Samariten. Sie pflegten jüdisches Wissen, unterhielten Talmudschulen, deren Leiter Rabbi Ezra und sein Bruder Sar-Šalom aus Palästina war. Der kurz nach B. Tudela reisende R. Petaḥja aus Regensburg fand in Damaskus sogar 10000 jüdische Seelen, der Leiter der Talmudschulen war derselbe R. Ezra, den R. Samuel, Rektor der babylonischen Talmudakadamie, autorisiert haben soll. — R. Jehuda Ḥarizi (Maqamen 46, 50) rühmt die Tugenden der Gemeindevorsteher. Zu jener Zeit war in Damaskus ein Exilarchat von den arabischen Herrschern anerkannt[1]. — R. Mešullam aus Voltera fand in Damaskus im Jahre 1481 500 jüdische Familien in wohlhabenden Verhältnissen.

In der Nähe von Damaskus befindet sich der Vorort Ġaubar, wo eine uralte Synagoge und Gemeinde existiert; nach der Überlieferung soll sie vom Propheten Elisa gegründet worden sein. In dieser Synagoge zeigt man einen Stein, worauf der Prophet gesessen haben soll, als er Ḥazaël zum Könige von Aram salbte (Könige II 8, 13)[2]. Der genannte anonyme Reisende erzählt im Jahre 1522, „daß in dieser Synagoge den Juden viel Wunder geschehen sei; in mancher Notlage versammelten sie sich daselbst und wurden vor den Überfällen ihrer Feinde gerettet". Ebenso erzählt Josef Sambary[3] viel Wunder von Ġaubar.

Infolge der spanischen Immigration in Damaskus ist das geistige Leben daselbst rege geworden, hauptsächlich im 16. Jahrhundert, als wegen der Überfälle der Drusen auf Saffed, damals das größte geistige Zentrum, die jüdischen Gelehrten sich nach Damaskus flüchten mußten. Dort schlug der Kabbalist R. Ḥajjim Vital sein Domizil auf, ebenso der Dichter Israel Naǧara und dessen Vater R. Moše im Jahre 1579. — In Damaskus wurde auch eine hebräische Druckerei eingerichtet, in der jedoch nur ein Buch gedruckt wurde, nämlich „Kesef Nibḥar" von R. Jošijahu Pinto, der zu jener Zeit Rabbiner der sefardischen Gemeinde in Damaskus war und daselbst 1648 starb.

In der sizilianischen Synagoge, wo R. Ḥ. Vital Rabbiner war, bildete sich eine kabbalistische Atmosphäre. Dagegen schlossen sich alle Schöngeister und Literaten dem Dichter Israel Naǧara an; sie pflegten sich zu versammeln, um zu singen und zu musizieren und auch zu schmausen nach Künstlerart. Vital, der gegenüber von Naǧara wohnte, konnte dies „gottlose" Treiben nicht entgehen und sah darin einen Verstoß gegen Religion und Sitte. So berichtet er gesehen zu haben, daß „Naǧara" an einem der Tage in den drei Trauerwochen[4] ein Festessen bereitet, seinen Hut ab-

---

[1] Vgl. Graetz (hebr.) Bd. V, S. 154ff.
[2] Bereits Elia wurde es zur Aufgabe gemacht. (Könige I 19, 15.)
[3] Dibre Josef im Auszug bei Neubauer, Anecdota Oxeniensiae etc. Oxford 1887, S. 115ff.
[4] Zwischen dem 17. Tamuz u. 9. Ab.

genommen, Lieder mit lauter Stimme gesungen, Fleisch und Wein genossen und sich berauscht habe. Dieses ausschweifende Leben Naǧaras verbitterte die Kabbalisten und sie verfolgten ihn derart, daß er gezwungen war Damaskus zu verlassen. — Damaskus und seine Umgebung ist bekanntlich einer der fruchtbarsten und schönsten Flecken Vorderasiens, das „irdische Paradies“ der Araber. In einer solchen Natur ist der Mensch für abstrakte und mystische Spekulationen wenig empfänglich, denn die reiche Natur hält ihn ganz gefangen. Aus diesem Grunde hat die Kabbala in Damaskus nie festen Fuß fassen können. Die Juden hatten da seit jeher ein eigenes Viertel inne und lebten in wohlgeordneten Verhältnissen. Im Jahre 1840 wurden sie bekanntlich des Ritualmordes an dem Mönch Thoma beschuldigt, was ihnen ungeheure Leiden verursachte und sie 4 000 000 Piaster kostete. — Der türkisch-russische Krieg 1878 belastete die Juden in Damaskus mit 1 000 000 Pfund, wozu der damals reiche Jude Semaja Anǧel allein 300 000 Pfund beigesteuert haben soll.

In Damaskus befindet sich ein bekanntes Ms. der Bibel, „Taǧ“ = Krone genannt, datiert als beendet am 17 adar 5020 = 1260, ein anderes Ms., scheinbar aus Sevilla in Spanien, ebenso ein drittes. — Das älteste Ms. jedoch datiert aus dem Jahre 4932 = 1183.

Die Synagogen sind meist aus dem 16. Jahrhundert:

1. Synagoge des R. Elʿazar ben ʿaraḫ[1], die aber bereits im 16. Jahrhundert zerstört wurde, und zwar aus folgender Ursache: Der Vorsteher derselben war ein gewisser Mordeḫai Ḥamra[2], ein kecker Mensch. Eines Tages fand er jemand auf seinem Sitze, was er als eine Ehrverletzung ansah. Seine Forderung, daß die Gemeinde seinen Beleidiger bestrafe, wurde nicht berücksichtigt. Im Bewußtsein seiner verletzten Eitelkeit und nach mannigfachen Zänkereien schied er schließlich aus dem Judentume aus und trat zum Islam über. Sein an der Synagoge angrenzendes Haus baute er zu einer Moschee um, was die Zerstörung der Synagoge veranlaßte da nach mohammedanischem Gesetz kein andersgläubiges Gotteshaus in der unmittelbaren Nähe eines mohammedanischen sich befinden darf.

2. Knis Ḫalifa, die Synagoge der Mustaarbim, die scheinbar als Ersatz der genannten errichtet wurde.

3. Synagoge des Ḥajjim Vital.

4. Synagoge Sikilain = Sizilien, bereits aus dem 15. Jahrhundert.

5. Synagoge Franǧi, die größte und schönste, ist wahrscheinlich von der Familie desselben Namens erbaut.

6.	Synagoge Menaše	nach dem Namen der Stifter.
7.	„ Minjan	
8.	„ Raqi	
9.	„ Šamaʿa	
10.	„ Šemaja Anǧel	
11.	„ Ḥoga Rafael Lewy	
12.	„ Ḥoš il-Baša, d. h. im Armenviertel.	

Die Zahl der jüdischen Seelen in Damaskus beläuft sich jetzt auf etwa 15000. Der blonde Typus ist unter ihnen vorherrschend; die Frauen zeichnen sich durch besondere Schönheit aus.

Ihre Nomenklatur ist im Hebräischen dieselbe wie die der Sefardim und Italiener, mitunter arabisiert oder durch französischen Einfluß europäisiert:

[1] Dieser Tanaite soll sich nach Damaskus begeben haben, anstatt nach Emaus. Vgl. Abot derabbi Natan, Kap. 14, Ende V. I, Ed. S. Schechter, Wien 1887, in denen אלך לדמסית als דמסק gelesen wird.

[2] Erwähnt in den Resp. von M. de Trani I. III 99—100.

Männernamen: Abraham = Albert, Beha, Brahim; Aharon = Harun, Elijahu = Lias, Leto. — Běḥor, Bakri; Binjamin = Beno. — Gabriel = Ǧibran, Ǧamil. — Dawid = Dahud, Dawido; Daniel; Dib = (ar. Wolf). — Victor. — Ḥajjim; Ḥamame = (ar. Taube, Vogel). — Jěhuda = Aslan (ar. Löwe), Ǵiga; Jaʿaqob = Jack; Jěḥezqěel; Jisḥaq = Zakki; Jisrael; Jěšuʿa. — Kamel. — Matanja, Miḥael = Machul; Mǫrdeḥai = Mrad; Murduḥ; Moše = Mussa. — Natan; Nuri. — Selim; Salamon, ʿAareṣ; ʿEzra. — Farağ = Jěšuʿa = Maṣliaḥ. — ʿṢijjon, Ṣabri = (ar. Hoffnung), Ṣibḥi = (ar. Morgen). — Kleiman = Kolonymos. — Rěuben = Roben; Raful; Rafael. — Šḥade, Šělomo, Šěmuel, Šimʿon, Šimšon, Šaʿaja. —

Frauennamen: Adel; Amelja = Lea; Esther = Tera. — Batja; Badrije = (ar. Mond); Bahije = (ar. Schöne, Scheinende); Bolisa, Bolus; Bamba. — Ǧamila, Gilsom; Garaz (türkisch). — Victoria; Zahije = (ar. Leuchtende); Oro (sp. Gold). — Ḥanna; Ḥisna. — Ṭera = (ar. Vogel). — Kaḥila; Lulu; Laṭifa; Labibe; Lela = Lea; Chatun. — Mari; Mazzal; Marjam. — Nağla; Naḥlije, Nazna. — Sabot; Seti; Sultana. — Amam; Afifa. — Farida. — Ṣibḥije, Ṣabrije. —

Familiennamen: Abualafia; Akil; Elia; Istanbuli; Idi; Arazi; Ašer. — Bagdadi; Boši; Bale; Blilos; Biṣo; Bqaʿi; Baʿbor. — Gabra; Galante; Gdare, Ǵeğati. — Daje; Dana; Jědidja; Duwer; Duwed; Dira; Diši. — Harari; Hujedaje. — Ḥara; Ḥaj; Ḥalabi; Hason = Hasuni; Ḥlaq; Zgul; Zaga (aus Italien). — Tibero (aus Tiberias); Totaḥ (aus Marokko); Tarab; Tawil (Spitzname „Lang", weil die Familie kleinwüchsig ist). — Jasin; Jadid; Jair. — Kbahije; Kbariti; Koltom; Kišiḥ; Kabuli; Katrain; Krijem; Kbizo; Kabaz; Kohen; Kamḥaği. — Ladqani; Lalo; Lazar; Lewi; Lozija; Lisbona (aus Lissabon); Laḥam; Linjado. — Mbazbaz; Mugrabi (aus Marokko); Mihadab; Mizraḥi; Mḥalalati; Mamrod; Muʿallem (a. Lehrer); Muṣeri (aus Ägypten); Mišʿan; Minjan; Maslaton; Mesaḥi. — Nağar; Naḥat; Indibo. — Swaje; Salame; Saʿad; Saloniḥli (aus Saloniki); Sankari; Saltun; Saʿid; Suwed; Salmon; Saqal. — ʿAbadi; ʿAṭar; ʿAğami; ʿAtije; ʿAdes; ʿIdi; ʿAntebi (aus Antab); ʿAmaš; ʿImran; Gawison. — Faur; Farêdes; Pinto; Panḥäs; Psete, Pesaḥ, Farḥi; Pereṣ; Plaḥ. — Oṭri; Qiṣir (ar. Spitzname „Kurze", da die Familienmitglieder hochwüchsig sind); Qaqaš; Rumano, Raḥmane. — Šab; Šwele; Šiḥlif; Šemṭob; Šdur = Freude, Sason. —

In Aleppo, Ḥalab (von den Juden „Aram Ṣoba" genannt), wird zwar eine jüdische Ansiedelung in uralter Zeit vorausgesetzt, indessen sind sichere Quellen darüber erst seit dem 8. Jahrhundert vorhanden. R. Binjamin Tudela fand da 1500 Juden, deren Vorsteher R. Moše aus Konstantinopel war. Dort lebte Josef Aquin, Maimonis Schüler aus Marokko, Jehuda ben Abas, der Freund Jehuda Hallewis, und dessen Sohn Samuel, der später zum Islam übertrat. Aus Aleppo kam der Protest gegen Maimoni. — J. Ḥarizi lobt die Gelehrten Aleppos, ebenso den Vorbeter Daniel, der eine angenehme Stimme besaß (Maqamen 46, 47).

Die Sefardim strömten auch nach dieser bedeutenden Handelsstadt und gründeten da eine separate Gemeinde. 1522 hielt sich R. Lewi ben Ḥabib daselbst auf seiner Reise nach Palästina eine Zeitlang auf und fand da „Gelehrte und intelligente Rabbiner"[1]. — Hauptsächlich gewann der Handel seit Annektion dieser Stadt durch die Türken (1516). Ebenso wie in Damaskus war auch das 16. Jahrhundert Aleppos jüdische Glanzperiode. Um ihren alten Ritus zu erhalten, ließen einheimische Juden in Aleppo ihren Gebetszyklus 1527 in Venedig drucken, 16° in zwei Teilen und später in zweiter etwas veränderter Auflage daselbst[2]. — Das half wenig, denn der sefardische Ritus hat auch den alten Aleppoer Ritus verdrängt.

---

[1] Resp. L. ben Ḥabib, Tl. I, 48.

[2] Von der ersten Auflage befindet sich Teil II in der jüdischen Nationalbibliothek zu Jerusalem und in der Frankfurter Stadtbibliothek, von Teil I etwa 90 Blätter (S. 329—421) in der Bibliothek des Jewish Theological Seminary New-York, wo auch einige Blätter von der zweiten Auflage sich befinden. — Ausführliches darüber in der hebr. Einleitung dieses Bandes.

Der Handel aus Italien über Aleppo nach dem fernen Osten war meistens in den Händen der Juden, die als „Fattore" fungierten und auf dem Eufrat nach Bagdad, von da nach Persien und Indien zu reisen pflegten, und so mancher hat sich dort niedergelassen[1].

Der Reisende Binjamin „der Zweite" fand in Aleppo im Jahre 1840 2000 jüdische Familien, von welchen viele unter europäischem Schutze standen. Rafael Piçotto war russischer und preußischer und Eliahu Piçotto österreichischer Konsul, die Rabbiner waren Eliahu Antebi und Mordeḫai Lewontin, der auch hebräische Lieder verfaßt hat[2]. Sie pflegten an Sonnabenden vor Sonnenaufgang sich in der Synagoge zu versammeln, wo sie hebräische Hymnen und Lieder sangen. Diesen Brauch setzen sie noch bis heute fort und haben so einen reichhaltigen Liederschatz geschaffen, von dem die besten Proben in diese Sammlung aufgenommen worden sind. — Von den Verfassern der Poesien ist Mordeḫai ʿAbadi zu erwähnen, der in Aleppo Rabbiner war und daselbst 1873 eine Sammlung seiner und seines Vaters Jaaqob drucken ließ[3], ferner Rafael Antebi, ein blinder Sänger, der sehr produktiv war und einige Poesiensammlungen in Jerusalem drucken ließ[4].

Aleppoer Juden sind in den letzten 50 Jahren nach Ägypten, England (Manchester) und Amerika ausgewandert, ebenso nach Jerusalem, woselbst sie eigene Viertel gründeten und nun dort ihre Traditionen weiterpflegten.

In der alten Synagoge, die nach ihrer Überlieferung von Joab, dem Feldherrn Dawids, begründet worden sein soll, befindet sich das alte Taǧ = Krone (Ms. der Bibel), wovon den Pentateuch Ben Ascher geschrieben haben soll (etwa im 9. oder 10. Jahrhundert)[5].

Synagogen: 1. Die obenerwähnte älteste, nach der Meinung von Fachmännern im 5. Jahrhundert erbaut.

2. Synagoge der Familie Nasi mit einer bedeutenden Bibliothek.
3. „ des Signor Moše Piçotto mit einer bedeutenden Bibliothek.
4. „ „ „ Dawid Piçotto mit einer bedeutenden Bibliothek.
5. „ „ Abud-Obadja Harari.
6. „ „ Magen Giborim von der Familie Silvera gegründet.

Familiennamen: Ankona; Aschkenasi; Anǧel. — Bagdadi; Blilos; Bqaʿai; Bobo; Bari; Baroq; Biǧo. — Ġado (Babylon.); Ġajaġati; Ġamus; Gabbai (Babylon.). — Daje; Didjo; Duwek; Dischi; Dabaḥ (ar. Schächter); Diarbekirli (aus Diabekir). — Harari. — Isbeda; Safraʿni; Sonano; Ḥara; Hamṣani; Hamuj. — Ṭotaḥ; Ṭawil (vgl. Familien Damaskus). — Jair, Jadid. — Kibrit; Kischiḫ; Chabas = (ar. Bäcker); Chfif; Kohen. — Lala; Lewy; Linjado. — Mizraḥi; Manṣur; Minoǧed (ar. Sattler); Miṣri; Mĕnaše; Minfaḥ; Melḥem; Markos; Mušon. — Naǧar; Neḥmad; Naqaʿ; Nasi. — Silvera; Slame; Siwed; Sithon; Sakes (deutsche Familie „Saks"). — Pinto; Farḥi (aus Damaskus); Piçoto. — Ṣafra. — Qaṣin; Qaṭṭon. — Raful. — Schalm; Šem-ṭob (aus Babyl.); Sason; Šabatai; Šamaʿ. —

[1] Eben Sapir Tl. II, S. 58 erzählt, daß unter den „weißen Juden" in Cochin zwei Familien Raḥabi und Ḥalagwi, richtiger Ḥalabi sein sollen und daß dort Dawid Šem-tob Halagwi eine Geschichte von Cochin verfaßt haben soll nach den Quellen, die ein Gelehrter Dawid Raḥabi, der um 1690 daselbst lebte, gesammelt hatte. — Ebenso ist die Familie Šalem aus Aleppo nach Buchara eingewandert. — Zu jener Zeit (16. Jahrhundert) waren in Aleppo bedeutende Rabbiner, wohin sich manche Gemeinden um Gutachten zu wenden pflegten. Vgl. M. de Trani, Tl. I, 43.

[2] Gedruckt in der Sammlung „Sifte Renanot", Algier 1867.

[3] Miqraʾe Qodeš.

[4] 1888.

[5] Eben Sapir, Tl. I, 12ff.

Zwischen Damaskus und Aleppo waren Gemeinden in kleineren Ortschaften, so in Hamatu, von B. Tudela und J. Ḥarizi mehrfach erwähnt. Ebenso bestanden Gemeinden in Trablus-iš-šâm, in Baalbek, in Daraʿa u. a., die sich aber aufgelöst haben. Gegenwärtig befindet sich noch eine kleine Gemeinde in Aintâb[1].

In Palästina scheint eine jüdische Einwohnerschaft immer existiert zu haben[2]; denn trotz Druck und Verfolgung seitens der oströmischen Regierung sowohl, als auch der Metzeleien der Kreuzzügler zur Zeit ihrer Herrschaft im Heiligen Lande, strömten immer wieder jüdische Pilgrime aus allen Ländern zu. Seit dem 15. Jahrhundert war in Obergaliläa, und zwar in Saffed[3], das jüdische Zentrum, vielleicht weil sich dort angeblich das Grab des durch die Kabbala und Zohar geheiligten Rabbi Simon bar Joḥai befindet. Als Begründer der jüdischen Ansiedlung in Saffed wird R. Josef Saragose gehalten. Die Gemeinde setzte sich aus Orientalen (Babylonier, Syrier), Marokkanern, Italienern und Sefardim zusammen. Im Jahre 1522 fand dort der erwähnte italienische Reisende 300 Familien und drei Synagogen, eine sefardische, eine mostaarabische und eine marokkanische. Außerdem gründeten daselbst die Aragonier und Italiener je eine eigene Synagoge. Ebenso hatten die Aschkenasim ihr eigenes Bethaus, worin R. Jiṣḥaq Luria manchmal zu predigen pflegte[4].

Seit der Zerstörung des nationalen Zentrums in Jerusalem strebte der Volksgenius nach einer Pflanzstätte, einem Sammel- und Mittelpunkt, wo er seine geistigen Güter pflegen und von wo aus er seine Strahlen nach allen Wohnstätten des zersplitterten Volkskörpers senden konnte, um sie zu erleuchten, zu beleben, zu belehren und mit einem geistigen Bande zu vereinen. Jedoch selten gelang es ihm, eine solche günstige Stätte zu finden. In den wenigen Fällen aber, wo die äußeren und inneren Umstände es gestattet hatten, wie in Jabne, Tiberias, Sura und Pumpbedita, waren ihre Wirkungen auf das jüdische Volk mächtig und nachhaltig. Eine solche Pflanzstätte fand der jüdische Genius, wenn auch auf sehr kurze Dauer, etwa 60 Jahre, in der Zeit von 1520 bis 1580 in Saffed. Die hervorragendsten jüdischen Geister, Dichter und Denker, Gelehrte und Ethiker aus Ost und West, hauptsächlich aber die spanischen Exulanten zogen nach Saffed. Die Mystik-Kabbala erhielt da ihren Ausbau inhaltlich und formell durch Moše Kordovero und hauptsächlich durch Jiṣḥaq Luria; das Gesetz durch Josef Karo. Ebenso die Ethik, der Ritus und die Poesie durch Askeri, Trani, Alkabeṣ, Nağara u. a. Die geistige Autorität der „Großen" in Saffed wurde ohne Edikt, nur, wie immer im jüdischen Volke, kraft ihrer moralischen Stärke anerkannt. Alles was aus Saffed kam, wurde in Blitzesschnelle bis nach den entlegensten Gemeinden aller Himmelsrichtungen verbreitet und als geheiligt anerkannt. Wir finden zu jener Zeit Juden, die weite und gefährliche Reisen nach Saffed unternahmen, um da Belehrung zu suchen, wie aus Persien, Polen, Aden, Jemen und anderen Ländern. So erzählt der jemenische Dichter und Gelehrte Jaḥja Alḏahari im Jahre 1568 Wunder von der Gelehrsamkeit in Saffed, von der großen Schule des Josef Karo, in der 200 Schüler waren, und daß die Gemeinde zu 15000 Seelen herangewachsen war[5]. —

---

[1] Ausführliches über die Geschichte der Juden in den türkischen Provinzen vgl. Rosanes a. o. O., Bd. I—III.

[2] Der Reisende Mĕnaḥem ben Pereṣ aus Hebron behauptete im Jahre 1210, „daß alle (Juden), die gegenwärtig in Palästina wohnen, niemals aus dem Lande wichen . . . und erhielten die Traditionen von den Vorfahren bis zur Zeit des Tempels". — Vgl. auch J. Mann, The Jews in Egypt and Palestine etc. Bd. I u. II, Oxford 1922.

[3] Von den Arabern eigentlich Šifaʿat genannt, welchen Namen die Juden in Saffed = Ṣĕfat umnannten, weil ein solcher Ort in Chronic. II, 14, 9 erwähnt ist, jedoch im Süden, im Lande Gerar gelegen haben soll. —

[4] Vgl. Ḥibbat Jĕrušalajim, Kap. 10.

[5] In der Einleitung zu seinen Maqamen, die im Stile der Maqamen von Ḥarisi geschrieben sind, Ms. Jerusalem.

Der Boden, Palästina, mag auch viel dazu beigetragen haben, den nationalen Wert des Zentrums in Saffed zu heben. Hauptsächlich ist in der dort entstandenen Poesie der Einfluß palästinischer Atmosphäre fühlbar; denn ein biblisch-orientalischer Hauch weht aus ihr. — Folgende Dichter lebten zu jener Zeit in Saffed: Jiṣḥaq Luria war ein Palästinenser, geboren in Jerusalem 1534; sein Vater war Aschkenasi, seine Mutter Sefardin; er erhielt seine Erziehung in Ägypten und ließ sich 1569 in Saffed nieder, woselbst er 1572 an der Cholera starb. In den wenigen Jahren seines Aufenthaltes in Saffed ist er „entdeckt“ und von der ganzen Judenheit als Heiliger anerkannt worden. Sein Einfluß war ungeheuer und wirkt noch zum Teil bis in die Gegenwart. Er war auch Dichter und soll eine schöne Stimme gehabt haben. Den Gesang als Mittel zur Andacht hat er sehr hoch angesetzt und hielt es für notwendig, neue Poesien in oder vor dem Gottesdienst einzuführen. So soll er Salomo Alkabeṣ angeregt haben, ein Gedicht für den Empfang des Sabbaths zu verfassen, den talmudischen Spruch (Sabbath Babl. 119) „O, kommt und laßt uns empfangen die Königin Sabbath“ benutzend[1]. Er hat auch zu dem von Alkabeṣ verfaßten, nun berühmten Lied „Lĕḇa dodi“ eine Melodie komponiert oder angepaßt und pflegte sie selbst zu singen an den Freitagabendgottesdiensten, die er im Kreise seiner Schüler außerhalb der Stadt im Freien abhielt[2].

Er hat für seine Poesien die aramäische Sprache benutzt, die Sprache des Zohar, von denen drei bekannt und beliebt sind, für die drei Mahlzeiten am Sabbath, und zwar a) „Azammer bišbaḥin“ für Freitagabend; b) „ăsadder lisʿudaṯa“ für Sabbathmittag und c) „Bne heḫala“ für Sabbathvesper. Alle drei haben die arabische Metrik Hazaǧ in Abkürzung, die eine beliebte Form in der hebräischen Poesie der spanischen Schule ist ◡ – – –, ◡ – –[3].

Salomo ben Moše Alkabeṣ Hallewi, geboren in Saloniki etwa 1505, wohin sein Vater aus Spanien einwanderte, siedelte nach Saffed über und genoß Unterricht bei seinem Schwager Moše Kordovero. Er ist durch sein Sabbathlied unsterblich geblieben. Noch nie hat eine Dichtung sich einer solchen Verbreitung und andauernden Beliebtheit zu erfreuen gehabt wie diese. Sie ist der Ausdruck der tiefsten Gefühle des jüdischen Volkes, sein Glauben und Hoffen. In ihrer Sprache sind Palästinaklänge wahrnehmbar, ihr Geist ist von der frischen Brise galiläischer Berge getränkt und umwoben mit dem Schleier des hellblauen Taues eines palästinischen Frühlingsmorgens.

Elʿazar Huescari = אזכרי war spanischer Herkunft (seine Eltern stammten aus Huescar in Spanien); er zog nach Saffed, um bei Josesf Sagis Unterricht zu erhalten. Dort wurde er ein eifriger

---

[1] Vgl. Šibḥe Haari. Ḥemdat jamim T. I, Smyrna 1731; T. II, 48 Livorno 1762: „Unser heiliger Lehrer Jiṣḥaq Luria deutete das Talmudwort ‚Kommt laßt uns gehen‘ im Sinne eines Spazierganges außerhalb der Stadt ins Feld ... die Königin Sabbat im Freien, zwischen Apfelbäumen zu empfangen ... Dieser Brauch wird auch jetzt in Jerusalem befolgt, indem viele unter Jubelgesang vor Sabbateingang außer der Stadt ins freie Feld gehen und dort die Andacht des Sabbatempfanges abhalten; alsdann kehren sie in ihre Häuser zurück und wiederholen den Sabbatempfang, indem sie den Tisch mit Fackeln in den Händen umringen ... An vielen Plätzen ist Brauch, den Sabbat im freien Hofe der Synagoge zu empfangen ... und ist es angemessen, das Volk zu veranlassen, daß es den Sabbat (die göttliche Herrlichkeit) nicht in der Synagoge empfangen solle ...“ — Im selben Sinne spricht auch Moše ben Maḫir im Seder Hajjom, Venedig 1599, Bd. 43: „Daß man wenigstens herausgehe in einen Garten oder auf einen freien und reinen Platz“. — Dieser schöne, poetische und auf Liebe zur Natur hinweisende Zug, der diesem Brauch innewohnt, wurde von Elbogen in „Der Gottesdienst“ usw., S. 187, mißverstanden. —

Den Empfang des Sabbat pflegte man in der Meiselsynagoge zu Prag um 1680 mit Instrumentenspiel zu empfangen. Vgl. „Siftê jĕšenim“, Sabbatai Bass, Amsterdam, 1680 Ende. Ebenso wird um jene Zeit von Frankfurt a. M. berichtet, wo es als ein neuer, inoffizieller, aber schöner Brauch bezeichnet wird, wobei man nicht, wie in Jerusalem, ins Freie herauszugehen pflegte. Josef Omeṣ, Frankfurt 1723, § 588.

[2] Eine andere Version des Lĕḇa dodi in „Seder Hajom“ des Moše ben Maḫir aus ʿAin Zetun bei Saffed.

[3] Ein hebräisches Gedicht für Sabbat, „Jom ze lejisràel“, obwohl es im Akrostichon Jiṣḥaq Luria hat, ist doch zweifelhaft, ob es von ihm verfaßt worden ist, denn weder Inhalt noch Stil verrät seinen Geist. — All die erwähnten Lieder sind in den meisten großen Gebetbüchern vorhanden, wie Nehora haššalem oder Oṣar hatefilloṯ u. a m.

Schüler des J. Luria und verfaßte ein Buch „Sefer ḥăredim“ über Ethik (Venedig 1601), welchem er einige Gedichte beifügte, die er nach Verordnung des „Lehrers“ (Luria) einführte (daselbst Kap. 7), darunter das ebenfalls allgemein bekanntgewordene Lied „Jĕdid nefeš ab haraḥăman“.

Seine Gedichte zeichnen sich durch eine gebührende Liebe zu Gott aus und nicht minder zu Palästina. Denn „jeden Moment, wo ein Jude in Palästina lebt, muß er frohlocken aus Liebe zum Lande . . . diejenigen aber, die herkommen und sich vulgär benehmen, ohne zu berücksichtigen, daß sie sich im Palais des Königs befinden, diese Leute verunreinigen mein Land“ (aus Kap. 2).

Diese drei Dichter haben eine hebräisch-orientalische Romantik in der hebräischen Poesie angeregt und waren die Vorläufer des größten nachspanischen und letzten hebräischen Dichters im Orient.

Jisrael ben Moše ben Lewi Nağara. Geboren in Saffed um 1550, das auch der Geburtsort seines Vaters Moše war (ein bedeutender Gelehrter und Anhänger des Luria, um 1505 geboren). Sein Großvater Lewi stammte aus der spanischen Ortschaft Najera. — Schon in seiner Jugend fing sich in seinem Herzen an die Muse zu regen; unter Einfluß des Luria verfaßte er das ebenfalls bekannte aramäische Lied „Ja ribbon ʿalam“ für Sabbat. Nağara ist der einzige hebräische Dichter, der volkstümlich geworden ist. Seit Abschluß der Psalmen ist es keinem Dichter gelungen, so zum Herzen des Volkes zu dringen, wie ihm. Er hat eine hebräische Volkspoesie geschaffen. Im Gegensatz zu dem schweren, gekünstelten Stil der Paitanim schuf er einen natürlichen, volkstümlichen Stil; der harten, unverständlichen Sprache des Elʿazar Kalir mit seinem didaktisch-halachischen Inhalt, der nur Gelehrten verständlich war, setzte er seine natürliche, liebliche und leicht verständliche Sprache entgegen. Mit der arabischen Metrik, die Donash im 10. Jahrhundert eingeführt hatte, unter derem Joch Dichter wie Jeh. Hallewi geseufzt hatten, brach Nağara vollständig. Seine national-romantischen Dichtungen, welche die Wünsche und das Sehnen des Volkes widerspiegeln, sind von anmutiger Rhythmik und leichter Metrik getragen.

Nağara war gleichzeitig Sänger und bewandert in der orientalischen Musik. Seine Ansicht war, daß Dichtungen nur dann Lebensfähigkeit haben, wenn sie singbar sind und gesungen werden[1]. Zu mehreren Gedichten hat er selbst Melodien komponiert und sie mit der Überschrift: „Eine neue Melodie von mir erfunden“ = לחן מחודש חדשתי אני versehen. Sonst aber pflegte er Melodien aus dem arabischen, türkischen, griechischen und spanischen Volksgesang seinen Dichtungen anzupassen und sie im Verein von Sängern und Dichtern vorzutragen; erst nachdem die Dichtung als auch die Melodie für gut befunden wurde, pflegte er sie öffentlich zu singen.

Im Jahre 1579 wurde die jüdische Gemeinde in Saffed von einem Überfall der Drusen heimgesucht und viele flüchteten nach Damaskus, darunter Nağara mit seinem Vater, der als Rabbiner und Prediger daselbst aufgenommen wurde, während Nağara eine Anstellung als Gemeindesekretär und Vorbeter in der obenerwähnten alten Synagoge zu Ġaubar bei Damaskus[2] erhielt. Dieses „Paradies des Orients“ mit seinen wunderbaren Gärten, Sängern und Dichtern wirkte auf Nağara mächtig, und bald fand er sich in Gesellschaft der Poeten und nahm Anteil an ihrem lockeren Dichterleben, zum Verdruß der Kabbalisten. So sagt Ḥajjim Vital über Nağara: „Fürwahr, seine Gedichte an und für sich sind gut, mit ihm selbst aber ist verboten zu verkehren, da er immer berauscht ist und im Munde unwürdige Redensarten führt, und wer seine Lieder singt, dem wird es schlecht ergehen . . .“ „Er schmaust in Gesellschaft von Müßiggängern entblößten Hauptes,

[1] In der Einleitung zu seiner Gedichtsammlung „Zĕmiroṯ Jisrael“, Venedig 1599: על משמרתי אנכי נצב כל הלילות, כותב על הנייר ועל הדפתרא, כל שפה ברורה ... לנוגנים, להתשיר תשורה בכללים ופרטים לפורטים עלי הנבל.

[2] In der erwähnten Einleitung; Šibḥe R. Ḥ. Vital: ומכריז בשירות בגובר

nur im roten Käppchen im Negligée"[1]. — Ein anderer Gegner, selbst Dichter, dessen Poesien aber keinen Anklang fanden, und daher mehr aus Neid denn aus frommen Eifer Nağara bekämpfte, war Měnahem di Lonsano, ursprünglich aus Italien. Er setzte sich in Jerusalem fest und war lange Seel- und Geldsorger der Gemeinde. Er reiste viel, um Gelder für Jerusalem zu sammeln und veröffentlichte sein Werk „Šěte Jadot", eine Sammlung von Poesien, Predigten, Bibelerklärungen und philologischen Glossen zum „Aruch" (Venedig 1617). In diesem Werke kritisierte er Nağara (S. 142) mit folgenden Worten: „Mehrere der Gedichte sind verwerflich wegen ihrer Erotik und weil sie eine Nachahmung von Gedichten aus fremden Sprachen sind . . . der Verfasser des Zěmirot Jisrael kümmert sich darum gar nicht . . . und als ich in Damaskus war, habe ich ihn diesbezüglich zur Rede gestellt . . . hauptsächlich ist sein Gedicht ‚Jěribuni lěḥaje dod' durchaus widerwärtig und schmutzig und nicht wert, in die Öffentlichkeit zu kommen als Hymne zu Gott." Dieses genannte Lied ist eine der schönsten Poesien von Nağara. Allerdings hatte Lonsano recht, das Lied ist keine religiöse Hymne, sondern ein romantisches Liebeslied, wie denn Nağara eigentlich ein Volks- und Liebesdichter war, ganz weltlich, sinnlich, subjektiv, die Natur über alles liebend, die Schönheit, das Leben preisend, der momentanen Stimmung ganz ergeben. „Am Tage eines Leides jammere ich, am Tage einer Freude sprühe ich Feuer"; oder: „Mein Herz zittert, während ich ein Lied schaffe, die Zähne knirschen, es brennt in meinem Innern wie glühende Kohlen"; oder: „Wenn dein Herz voll ist von Kummer seit gestern oder länger, wohlauf, Kamerad! labe dich mit Traubensaft und Rotwein in einem blühenden Garten bei Sonnenuntergang."

Oder: „[2] . . . Seine blutroten Wangen bekämpften mich,
Seine Augen zerrissen mein Herz und weinten nicht . . .,
Mit seinem Munde verwundet und heilt er . . .
Mit seinen Augen zerschmettert er die Menge . . .
macht sie betrunken wie Wein. —
Wie ein Tyrann ertränkte er mich im Blute seiner Leidenschaft. —"

Oder: „Mein Schlaf wich und ich stürme wie ein steuerloses Schiff
im Meere deiner Leidenschaft, wünschend:
O, wäre ich eine Quelle und du ein Sprößling,
du saugtest aus den Brüsten meiner Schönheit und stilltest deinen Durst;
O, wäre ich ein Garten und du
säßest in meinem Schatten und hütetest meine Frucht;
O, wäre ich ein Dolch und du stächest mich
im Herzen deiner Feinde, ich berauschete mich in ihrem Blute;
O, wäre ich ein Zelt und du mein Bewohner,
wir kosteten Liebe, Wonne;
O, wäre ich eine Sprache in deinem Munde,
ich stillte die Glut deiner Liebe durch Lied und Gesang;
O, wäre ich ein Sklave und du mein Besitzer,
ich sehnte nur nach deinen Diensten, anstatt der Freiheit"[3].

Oder: „Es erzittert ein Mann und wird ohnmächtig,
wenn sein Auge das deinige trifft"[4] —

[1] Šibḥe Vital.
[2] Aus dem genannten Liede „Jěribuni lěḥaje dod".
[3] Frei nach dem Gedicht ידד שנת עיני Z. J.
[4] יחרב האיש וילפת, אשר עיני בך נשקפת Z. J.

„Ich bettete mein Lager mit Gold,
möge er doch kommen ins Lustgemach“[1]. —

O, schöne Stimme, gottbegnadeter Sänger,
ehre Gott mit deinen Kräften;
Wessen Stimme aber nicht schön,
singe nach Kräften;
Denn Gott wohnt in allen Geschöpfen
und verleiht der Kehle Ausdruck . . .
Siehe, alle Vögel singen morgens und abends,
und keiner von ihnen unterläßt es
mit dem Vorwand: seine Stimme sei nicht süß“[2].

O, warum willst du auf offner Straße übernachten?
tritt doch in den Garten ein, da sind Bäume,
Und die Bäume haben liebliche Schatten,
da sind Beete, meine Pflanzen . . .“[3].

Nağara war eigentlich ein weltlicher, lyrischer Dichter, mußte aber mit der Richtung seiner Zeit rechnen, er bemäntelte daher seine Dichtungen mit einem religiösen, gottesdienstlichen Äußeren. Die Schlußverse seiner Lieder klingen immer im Gebet aus. Solange er seinem Naturell treu bleibt und seiner Muse freien Lauf läßt, ist er frisch, romantisch, natürlich; sobald er sich aber in den Gebetsmantel einhüllt, wird er wässrig, schablonenhaft, und seine liebliche Natürlichkeit wird Phraseologie. Er hält sehr viel auf edlen Ausdruck, reine Sprache und feinen Stil[4].

Seine erste Sammlung ließ er in Saffed 1587 drucken, bestehend aus 113 Gedichten, betitelt „Zemirot Jisrael“[5]. Im Jahre 1599 sammelte er seine Lieder und ließ eine Sammlung aus 346 Stücken auf Veranlassung und Kosten seines Gönners Ḥajjim in Venedig auflegen. Diese Sammlung enthält fast alle Gedichte der ersten Ausgabe[6]. — Er ging sehr kritisch mit seinen Schöpfungen um, verwarf vieles Unreife, Jugendgedichte „aus der Zeit, wo man noch keine Herrschaft (der Vernunft) anerkennt und zerbrochenen Tafeln gleichen“ (Me menuḥot S. 148). Einige Jahre später ließ er seine ausgewählten Briefe an Freunde und bedeutende Persönlichkeiten, wie seine Poesie in Prosa unter dem Titel „Meme Jisrael“ in Venedig folgen.

Die „zerbrochenen Tafeln“ aber, seine von ihm als unreif und minderwertig betrachteten Poesien gingen keineswegs verloren. Sie wurden vom Volke nicht minder gesungen wie seine gedruckten Gedichte[7], und noch bis auf den heutigen Tage leben Hunderte seiner ungedruckten Gedichte im Munde des Volkes im Orient.

---

[1] רפדתי יצועי זהב Z. J.

[2] יפה קול ומטיב נגן Pizmonim.

[3] למה ברחוב תלן Pizmonim.

[4] Einleitung, ebenda.

[5] Von dieser Ausgabe befindet sich ein Exemplar im Besitze von Elkan Adler in London. Ausführliches darüber siehe in der hebräischen Einleitung dieses Bandes.

[6] Eine Auswahl von Strophen und ein Verzeichnis der Gedichte ist in der hebräischen Einleitung dieses Bandes aufgeführt.

[7] Eine Sammlung von 123 Gedichten, „Pizmonim“ betitelt, hat Friedländer, Wien 1859 herausgeben. Manuskripte, „Šeerit Jisrael“ benannt, zirkulieren im Orient und sind in verschiedenen Bibliotheken aufbewahrt. Bacher beschrieb sie in R. d. E. J., B. 47. Vieles davon ist Nachahmung und Nağara zugeschrieben, so daß es schwer zu unterscheiden ist, was wirklich echt ist. Gegen 60 Stücke sind in der Sammlung „Sĕbaḥot“, Bagdad 1906, abgedruckt. Vgl. Bd. II Einleitung.

Trotz Anfeindung von seiten der Fanatiker sind doch mehrere von Nağaras Poesien in das sefardische Maḥzor eingedrungen, so „Jarad dodi lĕganno“ für das Wochenfest „Janub pi nib“, „Rešut“ für den Versöhnungstag zu Musaf. Ebenso fanden mehrere Poesien Aufnahme in allen Gebetsriten, auch bei den Aschkenasim, so „Ja ribbon ʿalam“, „Ḥodeš jĕšuʿa ḥaddeš li“, „jadĕḫa tanḥeni“.

Seine Gegner verfolgten ihn derart, daß er gezwungen war, Damaskus zu verlassen und von Stadt zu Stadt zu wandern. „Ich weile zwischen Leoparden, sie brennen, stechen mit ihrer Zunge wie mit Schwertern, wollen mich in Bann setzen weil ich Israels Lehre verletzt hätte... meine Seele ist betrübt, niedergedrückt, verstummt, verzagt, denn ich weiß nicht, was ich meinen Feinden antworten soll“ (Me mĕnuḥot). — Ein edler Zug in Nağaras Charakter tritt zutage, als er seinen bittern Gegner Ḥajjim Vital gegen Anschuldigung der Parteilichkeit in einem Schiedsspruch verteidigt, ihn „das leuchtende Auge, den Fürsten“ nennt (Me meriba). — Auch tritt er oft für die Armen Jerusalems und Saffeds ein und schreibt lange, begeisterte Agitationsbriefe an die Gemeinden in Aleppo und Konstantinopel, arbeitete eifrig, um auf diplomatischem Wege den Gouverneur von Damaskus zu entfernen, der über die Gemeinde viel Leid heraufbeschworen hatte, was ihm endlich auch gelang.

Auch in seinem Familienleben war Nağara nicht glücklich. Seine erste Frau und seine Tochter „Oro“ starben in Saffed, wahrscheinlich durch eine Seuche. Von seinen drei Söhnen ist einer, Jaqob, in den Kinderjahren gestorben. Er ergoß seine Trauer über den Verlust seiner Angehörigen, über Vater, Tochter und Sohn, nicht minder aber über den Tod seiner Freunde in seinen Dichtungen aus.

Nach langem Umherirren ließ er sich in seinen alten Tagen in Gazza als Rabbiner nieder, wo auch sein Sohn Moše noch 1645 als solcher fungierte[1].

Obwohl Nağara sich von der arabischen Metrik freigemacht hatte, finden sich doch etwa 60 Dichtungen, die diese Metrik haben. Indessen leidet darunter die Natürlichkeit in keinem Falle.

Er bediente sich folgender Metren:

1a. Hazağ ◡ – – –, ◡ – – –; ◡ – – –, ◡ – – –.
b. „ ◡ – – –, – –; ◡ – – –, – –.
c. „ ◡ – – –, ◡ – – –; ◡ – – –, ◡ – –.
2a. Wafar ◡ – – –. ◡ – – –, ◡ – – –.
b. „ ◡ – – –, ◡ – – –, ◡ – –.
3a. Rağaz – – ◡ –, – – ◡ –, – – ◡ –.
b. „ – – ◡ –, – – ◡ –, – – –.
c. „ – – ◡ –, – –.
d. „ – – ◡ –, – – ◡ –, –.
4. Mutaqarib ◡ – –, ◡ – –, ◡ – –, ◡ – –.
5. Basiṭ – – ◡ –, – ◡ –.
6. Mutadareḫ – ◡ – –, ◡ – –, ◡ – –, ◡ –.
7. Ramal – ◡ – –, – ◡ – –, – ◡ – –, – –.
8. Raqiż achtsilbig.

Belege und Namen der Gedichte sind in der hebräischen Einleitung dieses Bandes gegeben.

[1] Qore haddorot von Dawid Konforto.

Über die Melodien, die Nağara für seine Gedichte verwendete, wird in Kapitel IV die Rede sein, hier sei nur auf sein Verfahren, den Silbenklang bekannter arabischer, türkischer oder spanischer Lieder im Hebräischen nachzuahmen, wie „ajaḥel jom li el jaʿmir“ gleich dem Anfange des arabischen Liedes „ma jaḥil min alla ja imir“ [1] aufmerksam gemacht, wogegen schon Lonsano protestierte; indessen war Lonsano durchaus nicht gegen Aufnahme fremder Melodien [2].

Die Ursache solchen Verfahrens war, wie Nağara selbst ausführt, das Publikum durch die Ähnlichkeit der Silbenklänge und Melodien zu täuschen und sie glauben zu machen, es wären die bekannten Volkslieder, in der Tat aber anstatt dieser hebräische mit religiösem Texte [3].

In Tiberias hatte Don Josef Nasi die Juden von neuem angesiedelt. Denn seitdem Salah-ed-din die Stadt 1288 zerstörte und die christliche Herrschaft daselbst vernichtet hatte, blieb sie bis 1560 unbewohnt. Der erwähnte italienische Reisende fand 1522 in Tiberias etwa 10—12 arabische Häuser. Im Jahre 1560 erteilte Sultan Suleiman Don Josef Nasi einen Firman über Tiberias und Umgebung, welcher den Juden gestattete, sich daselbst anzusiedeln und die Stadt zu erbauen. Durch den Einfluß eines arabischen Fanatikers ist die Arbeit aber gehemmt worden; als sich der Leiter der Arbeit, Josef ben Adriat, beim Wali von Damaskus darüber beklagte, erteilte dieser strenge Befehle, den Bau wieder in Angriff zu nehmen. Fünf Jahre dauerte es, bis die Fundamente der alten Stadtmauer wieder ausgegraben waren, bei welcher Gelegenheit eine Kirche bloßgelegt wurde, deren Glocken nach Konstantinopel gebracht wurden, um aus ihnen Kanonen zu gießen.

Nasi ließ einen Ruf an die Juden ergehen, sich in Tiberias anzusiedeln. Er ließ Maulbeerbäume um die Stadt pflanzen, um Seidenwürmer zu züchten, ebenso ließ er aus Spanien Merinos-Schafe bringen, um eine Wollindustrie in Tiberias zu schaffen. Dawid Olivero, früher Mastro Pedro, der Arzt der Königin von Portugal, war Leiter dieser Unternehmungen; da er aber kurz darauf starb, gelangte das Projekt nicht zur Ausführung. Trotzdem die junge Ansiedlung viel unter drusischen und arabischen Überfällen zu leiden hatte, wurde sie durch Zuzug von Sefardim und Marokkanern, Orientalen und Aschkenasim immer verstärkt, ohne jedoch irgendwelche kulturelle Bedeutung zu erlangen.

In Jerusalem hat R. Mose ben Naḥman aus Spanien 1368 wieder eine jüdische Gemeinde gegründet. Sie entwickelte sich sehr langsam, da Jerusalem oft von Seuchen und Überfällen heimgesucht wurde. Ebenso wurden die Juden von der lokalen Verwaltung tyrannisiert und mit schweren Steuern belegt. Sie lebten unter stetem Drucke und oft waren die Vorsteher und Rab-

---

[1] Eine große Anzahl solcher Identitäten vgl. in der hebr. Einl.

[2] Im übrigen ist sowohl die Silbennachahmung als auch die Melodieentlehnung keine Neuerung des Nağara, denn nach Samuel Archivolti in „Arugaṯ habbosem“, Venedig 1603, S. 110ff, war diese Unsitte bereits zur Zeit Jehuda Hallewi's aufgekommen. Er sagt in bezug auf das abfällige Urteil Hallewis über die metrische Poesie „Anšadia“ (Kusari II § 72): „Wir fehlten, indem wir diesen Unfug begingen, für die hebräische Sprache die arabische Metrik eingeführt zu haben. Die Absicht war ja nur, um mit der Metrik die populären Melodien einzuführen. Denn scheinbar ist zu seiner Zeit (von Hallewi) der Brauch entstanden, in die Gebetbücher Poesien einzufügen, die nach diesen Melodien gesungen werden sollen. Dieser Mißbrauch verbreitete sich dermaßen, bis die Drucker .. diese Poesien mit Überschriften des Anfangsverses der fremden Lieder, nach deren Melodien gesungen werden soll, versehen haben. So haben sie z. B. für den Pijjuṭ ‚šir toda lelohim tĕna‘ die Melodie von ‚El toda la tramontaña‘ überschrieben oder ein anderes Gedicht versahen sie mit der Überschrift ‚El Vaquero de la Marayna‘ ... und was soll man schon von manchen Vorbetern sagen, die die heiligen Gebete in weltlichen Volksweisen vortragen“. Hingegen aber hatte Menaḥem di Lonsano (šĕṯe jadot, 147) nichts gegen fremde Melodien, denn er sagt: „Ich sehe, daß manche Gelehrte sich über diejenigen beklagen, welche religiöse Poesien mit fremden Melodien singen. Sie sind aber im Unrecht, denn es ist nichts dagegen auszusetzen.“

[3] šĕṯe jadot, 147. — פי דוברי שקר ודובבים שירי עגבים יסכרו ושירי אהבים לא יעלה על לבם ... בראותם השירים, כי חזקא על איש לא שביק היתרא ואכיל אסורא. Einleitung z. Z. J.

biner gezwungen, aus der Stadt zu flüchten, um sich zu retten. 1481 zählte die Gemeinde 250 Familien sefardischer, marokkanischer, orientalischer und aschkenasischer Herkunft. In den Jahren 1481—87 wütete im Lande Judäa eine Hungersnot und verschiedene Krankheiten, und obendrein legten die despotischen Verwalter der Stadt ungeheure Lasten auf die Gemeinde, so daß ein großer Teil der Gemeinde genötigt war, die heilige Stadt zu verlassen. In dieser Krisis erschien als Retter R. Obadia Bertinoro aus Italien, der neues Leben in die Gemeinde brachte, eine Schule gründete und kraft seines Einflusses die jüdische Gemeinde moralisch und materiell emporhob. Das Jahr 1495 brachte nach Jerusalem 130 spanische Familien, so daß im Jahre 1522 die Gemeinde zu 300 Familien herangewachsen war. In den folgenden Jahren war der Zuzug rege, und jede Landsmannschaft gründete ihre eigene Synagoge. Die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts war die Glanzperiode der jüdischen Gemeinde in Jerusalem. Es begannen Ansätze zu geistiger Tätigkeit durch Bertinoro, Jiṣḥaq Šolal, Lewi ben Ḥabib, Moše Alošaqar und Dawid ben Zimra. Da regte sich wieder der Neid und die Tyrannei der mohammedanischen Herrscher, sich in Steuerbelegung und willkürlichen Strafen geltend machend. 1586 wurde die von M. b. Naḥman 1368 erbaute Synagoge konfisziert, mit dem Vorwand, sie befände sich in der Nähe einer Moschee. Hauptsächlich aber gewann der Tyrann Ibn-Farukh, der sich der Stadt als Gouverneur aufgedrängt hatte, durch seine grausamen Mißhandlungen an den Juden traurige Bedeutung, so daß in den Jahren 1635—37 die Gemeinde fast vernichtet wurde[1].

Nur allmählich konnte sich die Gemeinde von diesen fürchterlichen Schlägen erholen, und es ist verständlich, daß unter solchen Umständen keine geistigen Produktionen zu verzeichnen sind. — Aber die Gemeinde als solche hat nie aufgehört zu existieren. Der Zuzug nach Jerusalem nahm ununterbrochen zu, vornehmlich seit Anfang des 19. Jahrhunderts, wo der Einfluß der europäischen Mächte in Palästina anfing sich geltend zu machen. In den letzten Jahrzehnten vor Ausbruch des Weltkrieges war die jüdische Bevölkerung in Jerusalem auf etwa 50000 Seelen angewachsen, die wie gewöhnlich in abgesonderte Gemeinschaften, nach Landsmannschaften sich verteilte. So waren da 8000 Sefardim (spanischer Herkunft, die teils direkt aus Spanien, meistens aber aus dem Balkan kamen), 1500 Marokkaner, 3000 Jemeniten, 4000 Perser, 2000 Aleppoer und Syrier, 300 Bagdader und Babylonier, 1000 Georgier (aus dem Kaukasus), 1500 Bucharaer, 130 Daghestaner (aus dem Transkaukasischen) und etwa 25000 Aschkenasim aus Deutschland, Galizien, Polen, Ungarn, Rumänien, Ukraina, Südrußland, Lithauen und den baltischen Provinzen. — Eine jede Gemeinde hielt fest an ihren Traditionen, Riten und Gebräuchen, wogegen die nach europäischem Vorbilde gegründeten Schulen ohne merklichen Erfolg ankämpften.

Von hervorragenden Geistern in der letzteren Zeit, die Jerusalem hervorgebracht hat, obwohl sie nicht in der heiligen Stadt das Licht der Welt erblickten, sind zu erwähnen: 1. Šalom Mizraḥi Šarʿabi aus Jemen[2], der die Kabbala in der Synagoge Bet-el neu belebte (gest. 1787). — 2. Jakob Sapir, geboren in Saffed, bereiste 1857—58 Jemen und eigentlich die jemenischen Juden[3] „entdeckte" (gest. 1880). — 3. Josef Schwarz aus Bayern, der Begründer der Palästinakunde (gest. 1885)[4]. — 4. Abraham Moše Luncz aus Lithauen, der die Arbeit von J. Schwarz fortsetzte und eine reiche Palästinaliteratur im Hebräischen schuf[5] (gest. 1919). — 5. Israel Dob Frumkin aus

[1] Vgl. Luncz, Jĕrušalem, Bd. II, III, Jerusalem 1886—88.
[2] Näheres über Šarʿabi vgl. Bd. I Einleitung (hebräisch).
[3] Sein bekanntes Werk ist Eben Sapir, Bd. I Lyck 1859, Bd. II Mainz 1870.
[4] Sein hebr. Werk Tʾbuot haareṣ, Jerusalem 1842, auch deutsch „Das heilige Land".
[5] 13 Bände Jerušalaim; 22 Jahrgänge Palästinaalmanach u. a.

Lithauen, der die erste Zeitung in Jerusalem 1870 gründete[1] (gest. 1914). — 6. Eliezer Ben-Jehuda aus Lithauen, der die hebräische Sprache als Umgangssprache wieder belebte[2] (gest. 1922).

Der sefardische Einfluß hat in den letzten Jahrzehnten nachgelassen, die führende Rolle war den Sefardim von den rapid anwachsenden aschkenasischen Elementen streitig gemacht worden, so daß die Sefardim sich nur auf die Aufrechterhaltung ihrer Tradition beschränken mußten.

---

[1] Ḥăbaṣelet, eine Zeitschrift, die er 40 Jahre hindurch herausgegeben hat. Er war ein talentvoller Journalist und Übersetzer.

[2] Sein groß angelegtes hebr. Wörterbuch „Millon“ hat er unvollendet gelassen. — Er gründete eine fortschrittliche Zeitung Haṣĕḇi, später Hašqafa u. Haor.

Kapitel II.

DIE AUSSPRACHE DES HEBRÄISCHEN.

In der Aussprache des Hebräischen der orientalischen Sefardim und der syrischen Juden hat die bekannte sefardische Aussprache manche Modifikationen erfahren, die auf Beeinflussung lokaler Idiome zurückzuführen sind. So war die hebräische Aussprache in der talmudischen Zeit von der aramäischen beeinflußt; die Bevölkerung von Betšˁan, Haifa und Tabˁonin verwechselten ˁain mit alef (Megilla 24b), ebenso in der Schule des R. Eliˁezer ben Jaqob (Bĕraḫot 32a); א und ה wurden wie im Westaramäischen weggelassen בא = אבא, בון = בהון, לעזר = אלעזר, מר = אמר, יודה = יהודה, מינא = אמינא, לון = להון; איכן = יכןה. אֶ wurde in ִ verwandelt: שיילון = שאלון usw.

In Nordpalästina scheint man auf Reinheit der Aussprache sowohl als auch auf die Sprache selbst nicht so viel Wert gelegt zu haben wie in Judäa[1], wo die Tradition der Sprache hochgehalten wurde[2]. Im Grunde gleicht die babylonische Aussprache der sefardischen und syrischen und beweist, daß sie nicht ausschließlich spanischen Ursprungs, sondern als die judäische Aussprache zu betrachten ist.

Die arabische Sprache hat auf die Aussprache des Hebräischen günstig eingewirkt, indem durch sie die Emphatik der Konsonanten ק, צ, ע, ט, ח, ה verschärft wurde. (Siehe S. 18.)

DIE VOKALE.

Kurze Vokale.

Der Unterschied zwischen langen und kurzen Vokalen ist nur in den arabischen Gebieten wahrzunehmen.

ִ i	deutsches kurzes i.
ֶ ę, e	„ offenes e, in Syrien geschlossenes e.
ַ a	„ kurzes a, in Syrien wie arab.-syr. fatḥa ä.
ָ ǫ	„ offenes o.
ֻ u	„ kurzes u.

[1] Vgl. ˁErubin 53b, בני יהודה דדייקי לישנא.

[2] Worauf Nĕhemia (13, 24—25) eingewirkt zu haben scheint, so daß die korrekte Sprache mit den Judäern wieder von Babylonien nach Jerusalem verpflanzt worden ist, wo sie sich, wenigstens im Gelehrtenkreise, erhalten haben mag.

DIE KONSONANTEN.

Figur	Transkription	Aussprache
א	ʾ, h	spiritus lenis, in Serbien und Bulgarien oft mit h verwechselt.
בּ	b	
ב	b, v	in Syrien und Galiläa gleich בּ wie im Arabischen, in Judäa und Balkan wie französisches v.
גּ	g	deutsches hartes g.
ג	g, ḡ	in Syrien und Palästina gleich hartes deutsches g, in Saloniki oft wie griechisches γ weich wie in „sagen“.
דּ	d	
ד	d, ḏ	in Syrien und Palästina gleich דּ, in Saloniki wie weiches englisches th.
ה	h, ʾ	in Serbien und Bulgarien oft mit א verwechselt.
ו	w, v	in arabischen Gebieten gleich arab. و, in türkischen und griechischen gleich französisches v.
ז	z	französisches z.
ח	ḥ, ḫ	in arabischen Gebieten gleich ح, in türkischen oft arab. خ, in griechischen und slavischen Gebieten gleich „ch“ schweiz.
ט	ṭ, t	in arabischen und oft auch in türkischen Gebieten gleich arab. ط, sonst wie Gaumen-t.
י	j	deutsch.
כּ	k	„
כ, ך	ḫ	ch in „ach“.
ל	l	weiches deutsches l.
מ, ם	m	
נ, ן	n	
ס	s	scharfes s.
ע	ʿ, ʾ	in arabischen und oft auch in türkischen Gebieten wie arab. ع, sonst gleich א.
פּ	p	
פ	f	
צ, ץ	ṣ, ts	in arabischen und oft auch in türkischen Gebieten gleich ص, sonst t + s.
ק	q, k	„ „ „ „ „ „ „ „ „ ق, „ k. In Syrien gleich arab.-syr. ق = spir. len. קדוש = אדוש, קם = אם
ר	r	scharfes Zungen-r[1].
שׁ	š, s	gleich deutsch sch, in griechischen Gebieten wie weiches, süddeutsches s[2].
שׂ	s	gleich ס[3].
תּ	t	Gaumen-t.
ת	ṯ, t	in griechischen Gebieten weich wie englisches th in thank.

---

[1] In Palästina, hauptsächlich in Tiberias, hatte man ein weiches und hartes ר, vgl. Diqduqe Haṭĕʿamim, Ed. Baer u. Strack, Leipzig 1879, S. 7. Weich wurde er nach den Konsonanten זדטסצת als Auslaut ausgesprochen oder auch vor נ״ל, sonst aber immer hart, vgl. auch Derenbourg, Manuel du lecteur, Paris 1870, S. 81; Ibn Ġnaḥ, Ed. D. Goldberg, Frankfurt a. M., 1846, S. 7; D. Qimhi im Namen des Ali Hannazir und Abraham ibn Ezra behaupten gehört zu haben, daß die Tiberianer das ר im Auslaut sehr weich auszusprechen pflegten, kaum hörbar, daß wohl ein sehr weiches Gaumen-r, dem Französischen ähnlich, gewesen sein müßte.

[2] Die Mustaʿarbim konnten zwischen שׂ und ס unterscheiden (Asulai, Birke Josef zu Tur I S. 450) המפורסם שהחלוק הוא בין בני ספרד אשר בטורקיא ובני מוסתערב הוא בשין ימנית ... וכי זה לנו בני ספרד דאין אנו מחלקין בין שין ימנית לשמאלית ובין זו לסמך.

[3] Dagegen konnten die spanischen Juden kein שׂ aussprechen, und im ersten für die Marannen gedruckten Gebetbuch in lateinischer Transkription ist שׂ immer mit s wiedergegeben, wie auch Asulai sagt, wahrscheinlich durch das Spanische beeinflußt. Ebenso sprachen die Romanioten שׂ gleich ס, Rosanes I, S. 135. Die letzteren sprachen das ח gleich h aus; Rosanes ebenda.

Lange Vokale.

ִי, ִ i	langes deutsches i.
ֵי, ֵ, e, ê	„ „ geschlossenes e, in Syrien etwas mehr geschlossen, ê.
ֶ e, ê	„ „ „ „ „ „ ê.
ָ a	„ „ a[1].
וֹ o, ô	„ „ o, „ „ „ ô.
וּ u	„ „ u.

Halbvokale

werden gleich kurzen Vokalen ausgesprochen:

ֲ	ă	deutsch kurz.
.	o̧	„ „ offen.
	ę̆, ĕ	„ „ „ oder halboffen.
.	„	s̀. m. „ „ „ „ „

Milĕʿel und Milĕraʿ wird exakt betont.

[1] Indessen sagt Abraham ibn Ezra, Ṣaḥot, Berlin 1768, S. 2b, „daß das Q. G. mit zusammengezogenem Munde, also nicht so offen wie pataḥ gadol, wie wir hier das ָ (in Spanien) ausprechen, nur die Gelehrten in Ägypten, Nordafrika und Tiberias kennen die richtige Aussprache“. Demnach scheint Q. G. gleich offenes „o“, wie die aschkenasische Aussprache in den von Ibn Ezra erwähnten Ländern gewesen zu sein.

Kapitel III.

DER GESANG.

In der geschichtlichen Übersicht der Gestaltungen der Gemeinden in den türkischen Provinzen sahen wir die Kämpfe alter orientalischer Riten mit den sefardischen Traditionen und den Sieg der letzteren in den meisten Fällen. Dasselbe ist auch in bezug des Synagogengesanges zu konstatieren, denn obwohl manche rabbinische Autoritäten für Aufrechterhaltung der traditionellen lokalen Gesänge waren[1], siegte doch der sefardische Gesang in den orientalischen Gemeinden dermaßen, daß, abgesehen vom allgemein orientalischen Element, keine trad. Melodie als originell, nichtsefardisch im Synagogengesange der oben angeführten Gemeinden zu bezeichnen ist.

Was wir aber als spezifisch „sefardische Weise" bezeichnen können, wird im folgenden erörtert werden.

Aus der geschichtlichen Übersicht war zu ersehen, daß zwei Arten von Sefardim aus Spanien emigrierten, a) die als Juden in den Jahren 1492—96 und b) die als Marannen Jahrzehnte, ja Generationen hindurch in christlicher Erziehung und Umgebung lebten und meistens nach Westeuropa sich flüchteten. Die ersteren waren es, die zuerst sefardische Tradition nach dem Orient verpflanzten. Es ist also anzunehmen, daß sie ihre Überlieferung besser kannten als die beispielsweise erst 100 Jahre später nach Amsterdam (1594) eingewanderten Marannen, die nicht einmal hebräisch lesen konnten und für die Gebetbücher in spanischer Sprache mit einigen hebräischen Hauptgebeten in lateinischer Transkription verfaßt werden mußten[2]. Sie beriefen anfangs Rabbiner und Lehrer aus Italien und Nordafrika, die sie auch die traditionellen Gesänge gelehrt haben mögen[3].

Es ist daher nötig, die Gesänge der europäischen Sefardim mit denen der orientalischen zu vergleichen, um die gemeinschaftlichen Weisen und Melodien als „sefardisch" zu bezeichnen, d. h. Melodien, die andere jüdische Zentren nicht besitzen. Alsdann müßten vergleichende Untersuchungen dieser spezifisch sefardischen Melodien mit spanischen Gesängen aus der vorexilischen Zeit, vom 15. Jahrhundert aufwärts, vorgenommen werden. Zu diesem Behufe werden wir genötigt sein, mehr als es im Rahmen einer Einleitung zu Synagogengesängen angemessen erscheint, auszuholen, nämlich den spanischen Volksgesang selbst in Betracht zu ziehen, da dieser Gesang bis vor kurzem, aus Mangel an zuverlässigem Material, nicht erläutert worden ist.

In der allerletzten Zeit haben sich zwei spanische Musikforscher um den spanischen Volksgesang verdient gemacht, Felipe Pedrell, der Folk-lore musical castillan du XVI siecle[4] und

[1] Vgl. J. Karo zu Oraḥ ḥajjim, § 619, Anm. des Rama.
[2] Solche Gebetbücher sind mehrfach in Amsterdam gedruckt worden.
[3] Federico Consolo sagt in seinem Werke „Libro dei canti Israele", Firenze 1892, Einleitung, daß die sefardische Tradition in Livorno sich am reinsten erhalten haben soll.
[4] In I.M.G., Bd. I, S. 372—400.

eine 4bändige Sammlung „Cancionero musical popular español“[1] herausgab, und Pierre Aubry, der „Iter Hispanicum“, Reste von Kirchengesängen aus der Zeit des Alfonso X. von Kastilien (1252 bis 1284) veröffentlichte[2]. Die ältesten Melodien in diesen Sammlungen stammen aus dem 13. Jahrhundert und es ist interessant wahrzunehmen, daß die Melodien aus dem 13., 14., 15. und 16. Jahrhundert fast durchaus arabischen Charakter haben. Denn die arabische Musik wie die arabische Kultur waren ja bekanntlich in Spanien vorherrschend, so daß sogar der Kirchengesang arabisiert wurde und als „Mozarabischer Gesang“ bekannt ist[3]. Erst nach der Vertreibung der Araber aus Spanien ging die Kirche an die „Reinigung“ des Kirchengesanges, indem sie den französischen und gregorianischen Gesang einzuführen sich bemühte. Bis dahin waren Araber und Juden die Hofmusiker in Kastilien, und es ist anzunehmen, daß die Juden arabische Musik wie arabische Kultur im allgemeinen interpretierten. So waren u. a. Rabbi Don Santob = šemtob de Karion, Alfonso de Baena, der ein „Cancionero“ verfaßte, Johan dé Ispania, Antonio de Montoro il Rupero, Rodrigo Kato, der Schöpfer des spanischen Schauspiels, Pero Paruš, Šaul Hallewi, nachher Paul di Santa Maria und sein Sohn Alonso[4] Dichter und Musiker in Spanien. —

Betrachten wir die unten angeführten spanischen Melodien, so finden wir einerseits ihre Ähnlichkeit zu den arabischen Volksmelodien auch der Gegenwart, andererseits Anklänge eines Teiles der sefardischen Melodien zu den von den bekannten jüdisch-spanischen Dichtern im 11.—13. Jahrhundert verfaßten synagogalen Poesien. Diese Melodien nun sind es, die bis auf den heutigen Tag von allen Sefardim im Orient und Okzident gesungen werden.

Einen Teil der hier gegebenen Melodien entnahm F. Pedrell[5] aus den Musikwerken des Francisco di Salinas aus Burgos (1514—1590), die 1575 in Casablanca gedruckt worden sind und aus dem 13.—14. Jahrhundert stammen. Der arabische Charakter tritt bei diesen Melodien stark hervor, so der Bajatcharakter der Nummern 2, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17; der Sigacharakter in den Nummern 1, 3, 5, 6, 7, 8, 18. — Nr. 1 ist ein Spottlied auf die in 1492 vertriebenen Juden. — 4, 14 hat Rehawcharakter, 10—12 aus der Zeit von Alfonso X.[6], 13—16 aus dem Cancionero popular de Burgos[7]. — Aus der arabisch-maurischen Musik sind 19—21 angeblich aus Andalusien und Kastilien[8], die Sigacharakter haben, 21 weist zum Schluß durch g♯ Ḥiǧazcharakter auf. Nun finden sich auch andere spanische Melodien in Ḥiǧaz, wie 36, „Palma de Mallorca“[9], welche aber im Schlußmotiv c statt c♯ hat. — 22, aus dem 14. Jahrhundert, wie auch 28 haben Nawacharakter. — Wie stark die spanischen Melodien von der italienischen Melodik des 15. Jahrhunderts abstechen, ist aus 22, einer zu Ehren Ferdinandos anläßlich seiner Einnahme von Granada am 21. April 1492 vom Kämmerer des Papstes verfaßten Hymne[10] zu erkennen. 37 wäre wiederum eine Bajatmelodie, deren Rhythmik echt orientalisch ist. — 30, aus dem 13. Jahrhundert, stammt aus den Kirchengesängen der Santa Maria[11], sie erinnert an die Motive der Pentateuchweise, M. 1 gleicht Zarqa, M. 2 rĕḇiʿa, M. 3 und 4 talša[12]. —

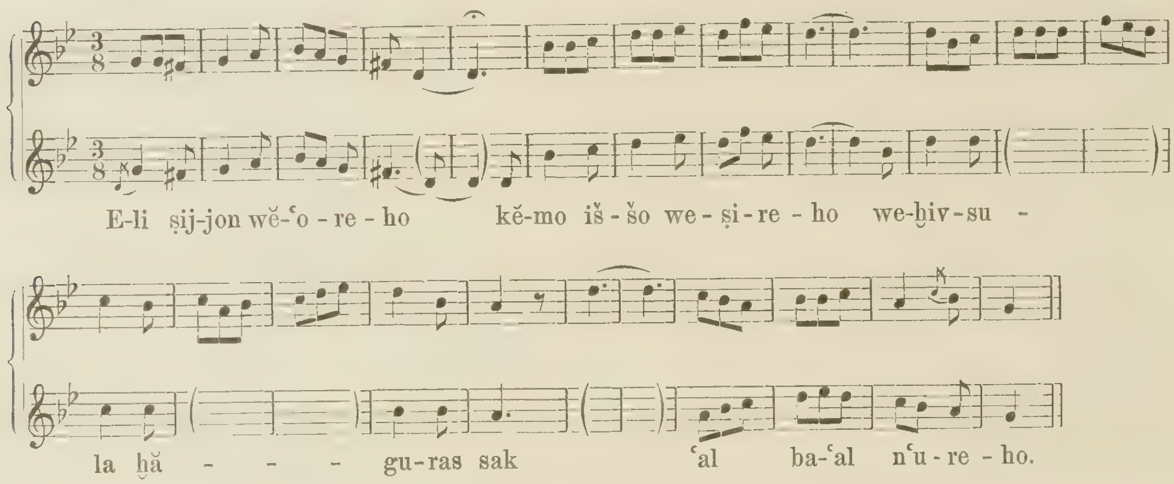
---

[1] Catalunna 1921—22.
[2] In I.M.G., Bd. VIII, IX und XIII.
[3] F. Pedrell a. a. O. — Mozarab aus Mustaʿarab = arabisiert.
[4] Vgl. Kayserling, Sefardim.
[5] Vgl. erwähnten Aufsatz in I.M.G.
[6] Vgl. den erwähnten Aufsatz von P. Aubry in I.M.G.
[7] Sevilla 1903.
[8] Encycl. de la musique etc. Paris 1911, S. 1920.
[9] F. Pedrell, Cancionero, Bd. II, 112.
[10] F. Pedrell a. a. O., Bd. I, 20.
[11] Die in Burgos auch während der arabischen Herrschaft bestandene Kirche, in welcher Salomo = Paulus 1414—1435 und sein Sohn Alonso Bischöfe waren, vgl. Kayserling a. a. O.
[12] Vgl. Bd. II, Einl.

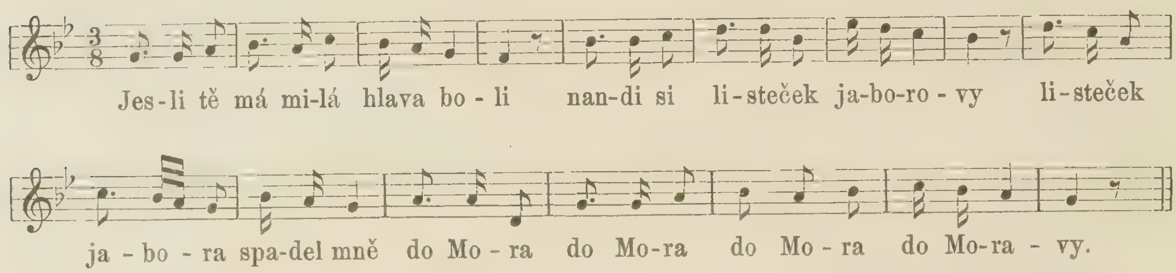
In den Melodien der späteren Jahrhunderte tritt allmählich ein neuer Typus zutage, scheinbar eine Verschmelzung des arabischen Elementes mit dem romanischen, wie z. B. die Melodien 24—29, 31, 33 und 35, die sehr den Volksliedern der Sefardim in spanisch-kastilischem Dialekt ähneln, und von denen eine Kollektion (475—500) in diesem Bande gegeben ist. —

Von den Merkmalen, die auf arabischen Ursprung hinweisen, sind folgende: Halbschluß auf der Untersekunde (9, 10, 17), auf der Obersekunde (2, 15, 37) für Bajat; auf der Quarte (11, 16, 21, 29) für Bajat-Sabba; auf der Untersekunde (1, 3, 7) und Unterterz (3, 19, 20) für Siga; die verminderte Quinte (5) für Iraq und ebenso die tetrachordale Melodik, wobei die Quarte dominiert. Die Quinte dagegen kommt nur selten zur Geltung (10, 18, 27, 32).

Bemerkenswert ist, daß mehrere Melodien der späteren Zeit lebhaft an die jüdischen Volkslieder in Osteuropa erinnern, wie 25, 26, 27, 28, 31, 33, 35, 38—46[1], von denen manche direkt „slavisch" klingen. Der Anfang von 47 erinnert sogar an den Anfang der Kol-nidre = Melodie der Aschkenasim. Die Melodie Aiñhara (46)[2] gleicht sehr der aschkenas. Melodie der Zione „Eli Ṣijjon", welche Poesie sefardischen Ursprungs ist, was Stil und Rhythmus (Hazaǧ) betrifft.

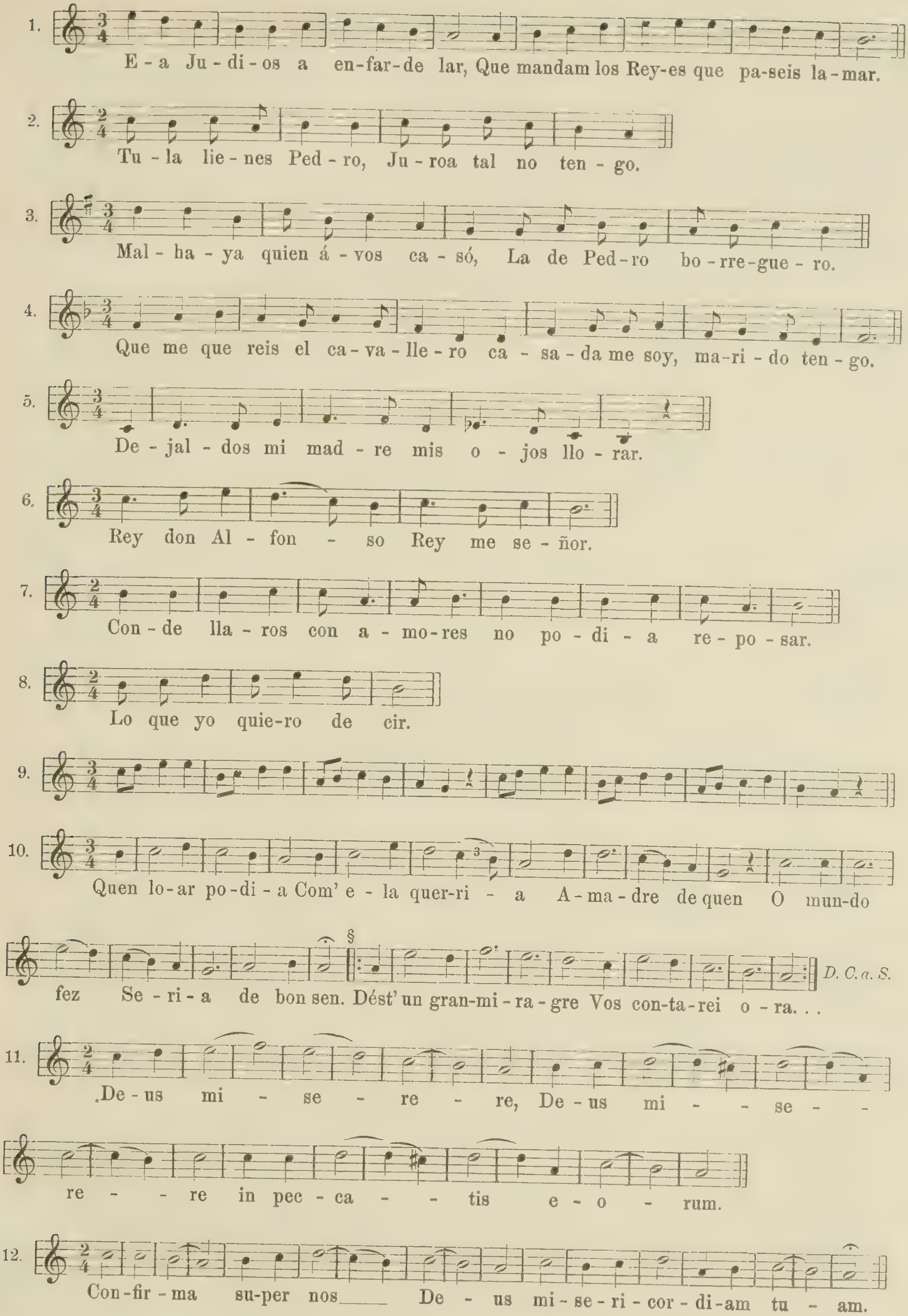


Andererseits findet sich eine ähnliche tschechische Melodie, Malàt V 1.

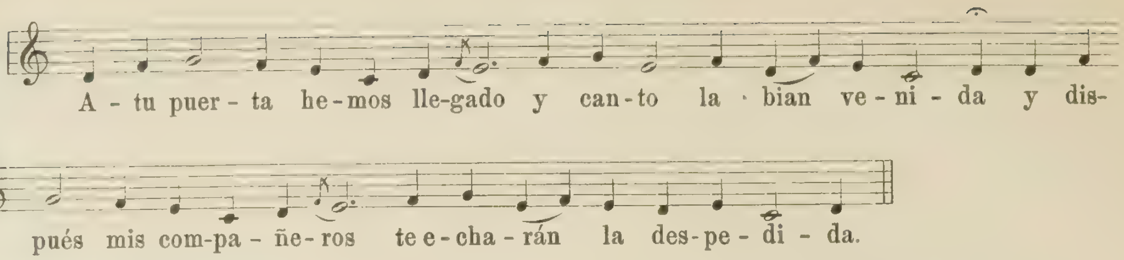


Diese letztgenannten Melodien haben durchaus Mollcharakter; das Sentimental-melancholische ist demnach nicht nur der slavischen und jüdischen Melodik eigen, sondern es ist charakteristisch in der Musik der vorderasiatischen Völker, deren Einfluß sowohl auf Spanien als auch auf die Slaven so tief und einschneidend war, daher auch dieselben medodischen Elemente im slavischen und spanischen Gesang, daher auch die scharfe und prägnante Rhythmik in ihren Tanzliedern[3]. —

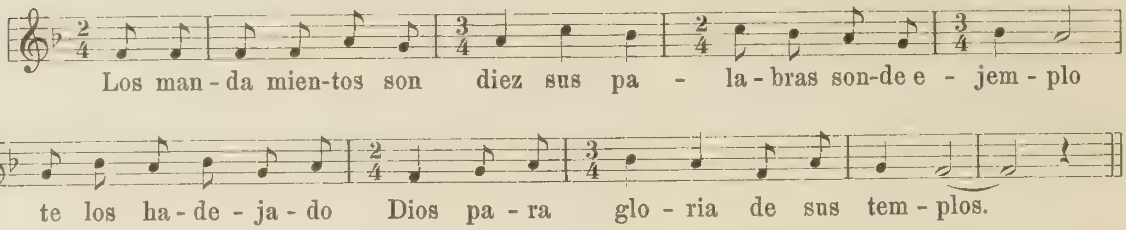
[1] Aus F. Pedrell, Cancionero, Bd. I—III.
[2] Ebenda. Bd. II, 267.
[3] Ausführlicher unten Kap. V.


1. E-a Ju-di-os a en-far-de lar, Que mandam los Rey-es que pa-seis la-mar.
2. Tu-la lie-nes Ped-ro, Ju-roa tal no ten-go.
3. Mal-ha-ya quien á-vos ca-só, La de Ped-ro bo-rre-gue-ro.
4. Que me que reis el ca-va-lle-ro ca-sa-da me soy, ma-ri-do ten-go.
5. De-jal-dos mi mad-re mis o-jos llo-rar.
6. Rey don Al-fon-so Rey me se-ñor.
7. Con-de lla-ros con a-mo-res no po-di-a re-po-sar.
8. Lo que yo quie-ro de cir.
9.
10. Quen lo-ar po-di-a Com' e-la quer-ri-a A-ma-dre de quen O mun-do
fez Se-ri-a de bon sen. Dést' un gran-mi-ra-gre Vos con-ta-rei o-ra. . .
D. C. a. S.
11. De-us mi-se-re-re, De-us mi-se-
re-re in pec-ca-tis e-o-rum.
12. Con-fir-ma su-per nos De-us mi-se-ri-cor-di-am tu-am.

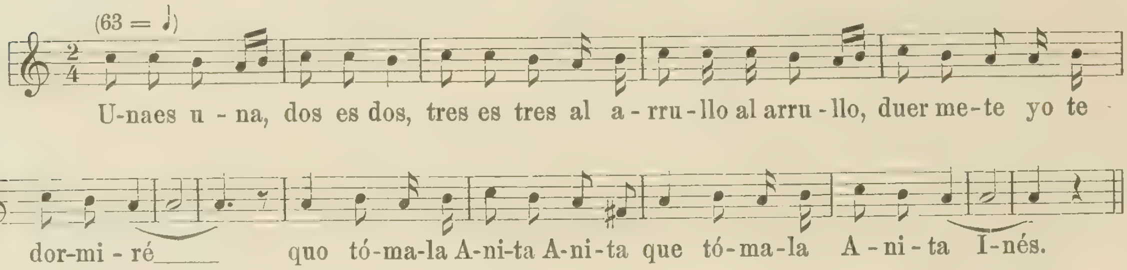
13.



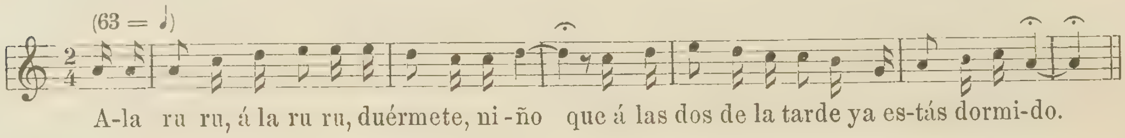
14.



15.



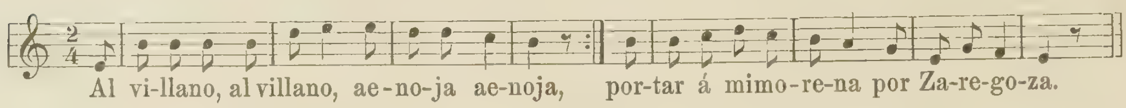
16.



17.



18.



19.



20.

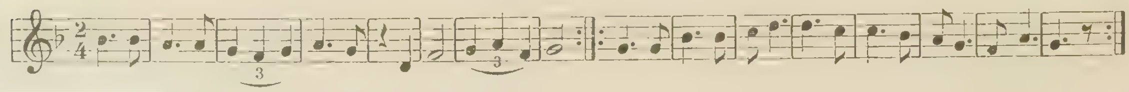


Asfuri.

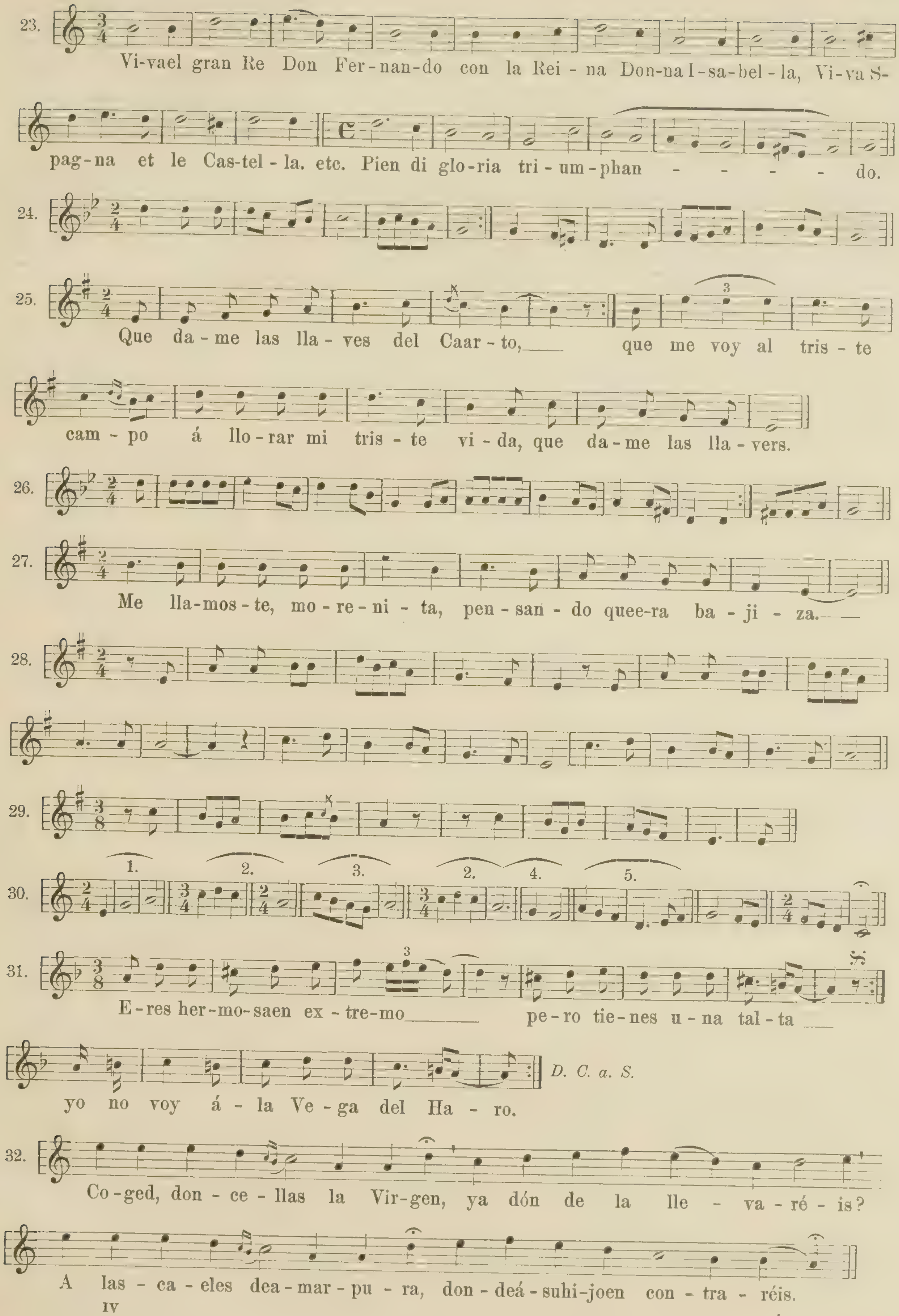
21.

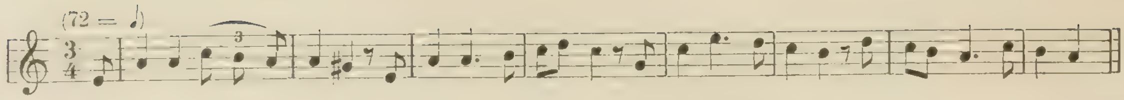


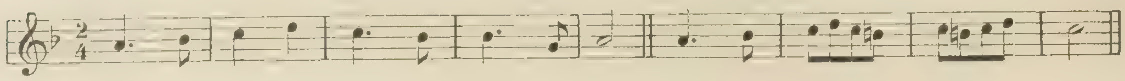
22.

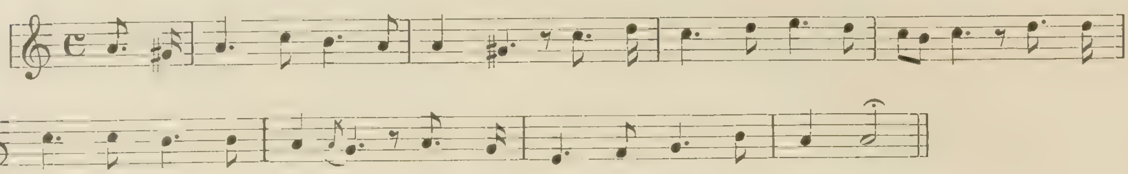


[1] Vgl. Nr. 18 der arabischen Melodien in Kap. IV.

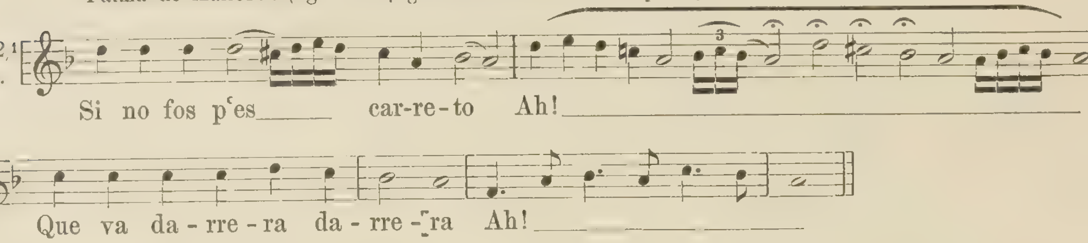

23.
Vi-vael gran Re Don Fer-nan-do con la Rei - na Don-na I-sa-bel-la, Vi-va S-
pag-na et le Cas-tel-la. etc. Pien di glo-ria tri-um-phan - - - - do.
24.
25.
Que da-me las lla-ves del Caar-to, que me voy al tris-te
cam-po á llo-rar mi tris-te vi-da, que da-me las lla-vers.
26.
27.
Me lla-mos-te, mo-re-ni-ta, pen-san-do queera ba-ji-za.
28.
29.
30.
31.
E-res her-mo-saen ex-tre-mo pe-ro tie-nes u-na tal-ta
yo no voy á-la Ve-ga del Ha-ro.
D. C. a. S.
32.
Co-ged, don-ce-llas la Vir-gen, ya dón de la lle-va-ré-is?
A las ca-eles dea-mar-pu-ra, don-deá-suhi-joen con-tra-réis.

33.


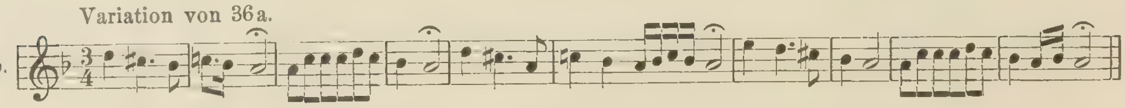
34.


35.


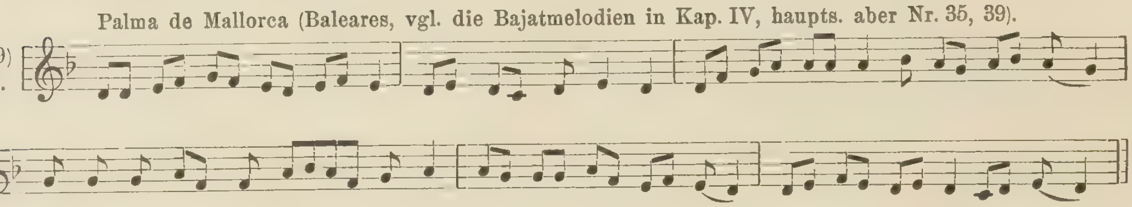
Palma de Mallorca (vgl. die Ḥiǧazmelodie 100b in Kap. IV).

(112)[1]
36a.


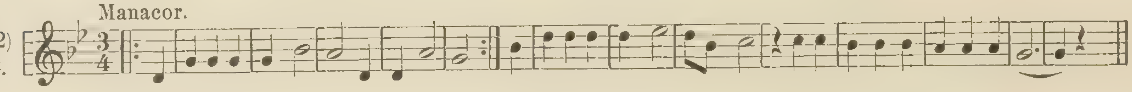
Variation von 36a.

36b.


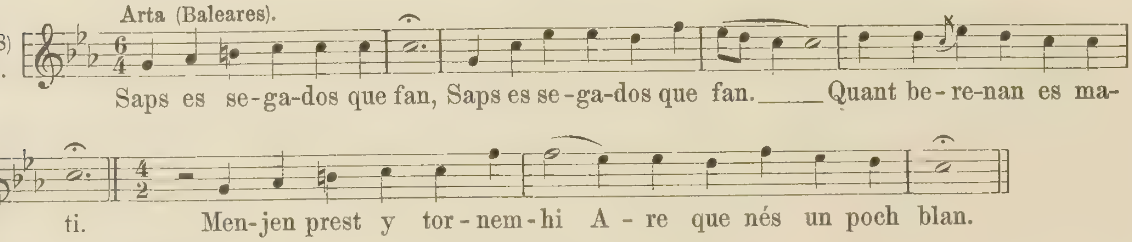
Palma de Mallorca (Baleares, vgl. die Bajatmelodien in Kap. IV, haupts. aber Nr. 35, 39).

(129)
37.


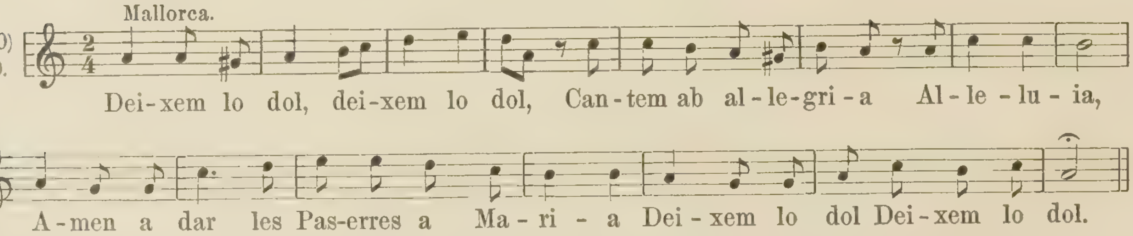
Manacor.

(102)
38.


Arta (Baleares).

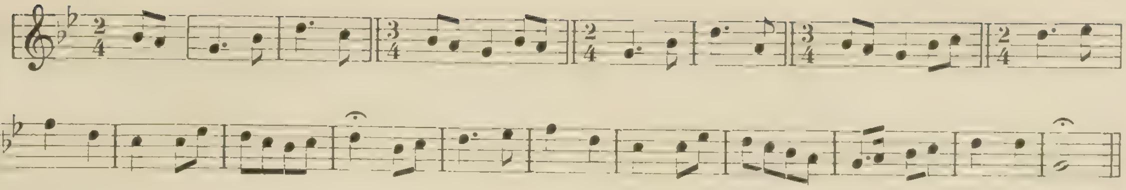
(108)
39.


Mallorca.

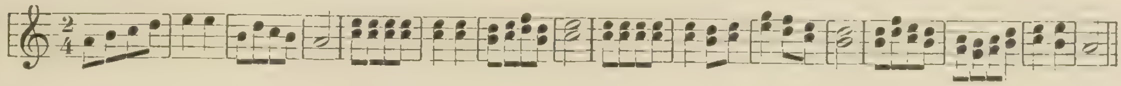
(160)
40.


[1] Die eingeklammerten Nummern sind die Nummern der Melodien in Pedrell's Collection.

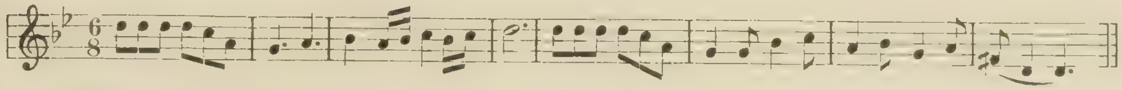
(165) 41.



(186) 42.

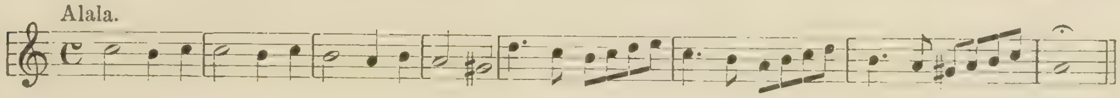


(209) 43.



Alala.

(236) 44.

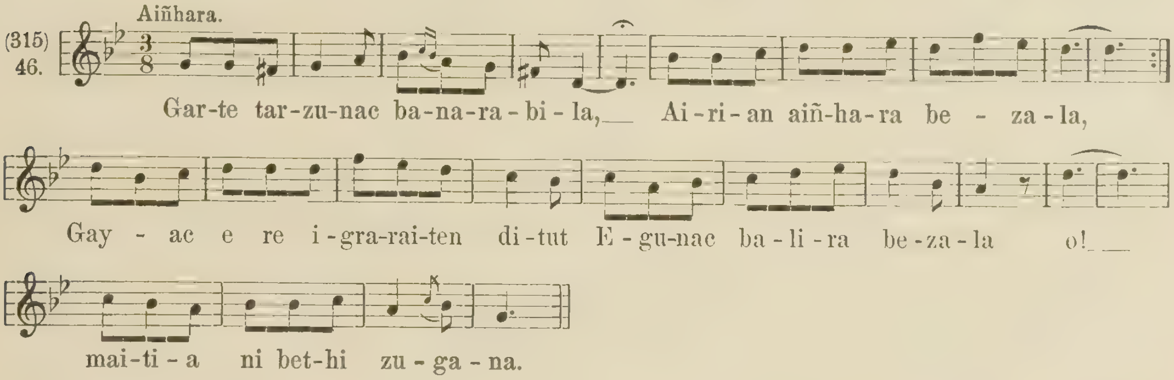


(278) 45.



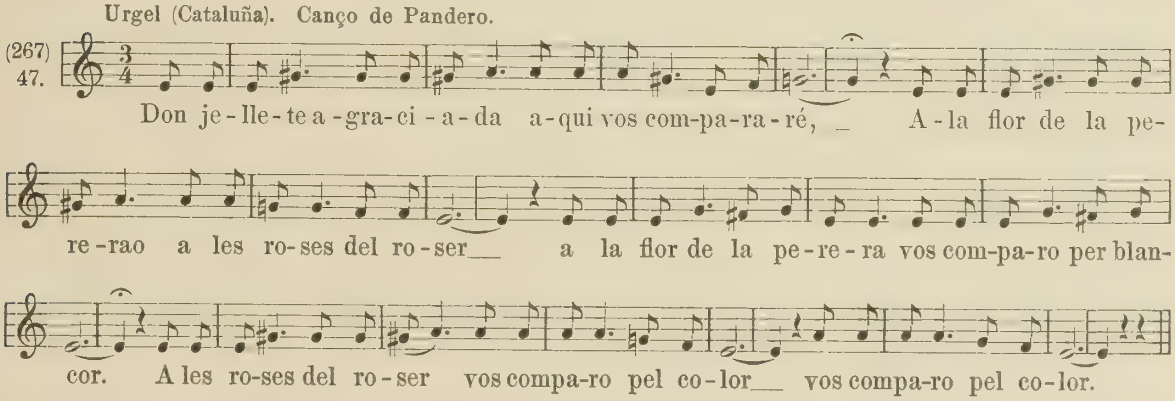
Aiñhara.

(315) 46.



Urgel (Cataluña). Canço de Pandero.

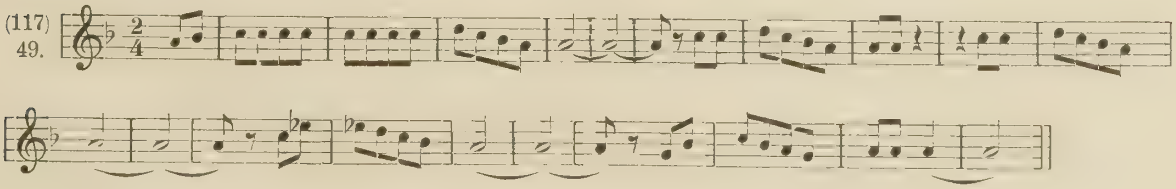
(267) 47.



(254) 48.



(117) 49.



Die Einsicht in die spanische Melodik des Mittelalters führt zur Überzeugung, daß sie eigentlich eine arabische ist, und zwar nicht nur der nordafrikanischen, sondern auch der ägyptischen, palästinischen und syrischen Araber, wie aus der Untersuchung im vierten Kapitel hervorgeht. Aus demselben Stoff sind auch mehrere Melodien des sefardischen Synagogengesanges hervorgegangen.

Wenn wir den sefardischen tradionellen Gesang sichten, treten uns drei Melodientypen entgegen. 1. Die Vortragsweisen der Bibel und die alte Gebetsweise, welche auch im Gesange der anderen Zentren vorhanden sind und der älteste Bestandteil des Synagogengesanges ist, wie wir bereits zur Genüge im zweiten Bande nachgewiesen haben. — 2. Die obenerwähnten spanisch-arabischen Melodien aus dem frühen Mittelalter, welche von allen Sefardim und Portugiesen der Diaspora gesungen werden, mit wenigen, auf lokale Einflüsse zurückzuführenden Variationen, die weiter unten des näheren erläutert werden sollen. — 3. Die im Laufe der 400 Jahre nach der Vertreibung aus Spanien von den Sefardim neu aufgenommenen Melodien, die alle aus den Volksmelodien ihrer neuen Niederlassung entlehnt wurden. So haben die Sefardim in Italien italienische, in der Türkei türkische und griechische, in slavischen Ländern sogar slavische Melodien aufgenommen, hingegen haben die Sefardim in arabischen Provinzen arabische, in Holland niederländische Melodien für die synagogalen Poesien und sogar für alte Gebetstücke verwendet, ein Verfahren, das die Rabbiner gutgeheißen haben. „So haben J. Hallewi, Rabbiner in Saloniki, und ebenso die Rabbiner in Jerusalem erlaubt, sogar das Hauptgebet ‚Šemaʿ' nach Musika (d. h. rythmisierte Melodie) zu singen"[1]; ebenso „qaddiš" und „qĕduša"[2], obwohl Jiṣḥaq Alfasi gegen fremde arabische Melodien war[3].

Wir hatten schon in den früheren Bänden Gelegenheit gehabt, die Beobachtung zu machen, daß metrische Poesien auch metrische Melodien bedingten, obwohl manche Psalmstücke, wie in dieser Sammlung 2, 20, mit rhythmischen Weisen versehen sind, ebenso alte Sĕliḥot, wie „ʿanenu" 91, „ădon hasĕliḥot" 92 und „aṯanu lĕḥalloṯ" 95, durch den Unisono- oder wechselgesanglichen Vortrag eine Rhythmik haben. Die eigentliche metrische Melodik aber hat der Piut hervorgerufen, sogar im jemenitischen und persischen Gesang, der grundsätzlich rezitativischen Charakter trägt, haben manche Piutstücke metrische Melodien geschaffen.

Eine andere Form, sicherlich uralt und bereits in der Bibel bekannt[4], ist die Antiphona, wobei die Gemeinde auf die Solostimme in einer gewissen Formel antwortet, wie „Amen", „ʿAnenu" (120), „Hošaʿna" (72), „Ki lĕʿolam ḥasdo", „Hošiʿa na", „Haṣliḥa na" (262). Diese Form war schon den Babyloniern bekannt[5] und die ersten Christen haben sie von der Synagoge übernommen[6]. — Die spätere Form des Antiphonarium, in dem die Solostimme die Hälfte des Satzes und die Gemeinde den Schluß singt, findet sich in den Stücken 123, 147, 175, 181, 191, 218, 225, 231, 233, 235, 244. — Zu der älteren Form gehören 268, 270 mit dem Respons „mi el kamoḇa", die aramäische Sĕliḥa 102, 103, 108 mit „bĕdil wajjaʿaḇor" und 117. Ebenso 227 (Benediktion der Kohănim), wo jedes Wort wiederholt wird.

---

[1] Resp. Dawid Pardo, Miḫtam ledawid, 10 שהרב ר"י הלוי אב"ד בשלוניקי ואחריו גאוני עיה"ק התירו לנגן אפילו ק"ש עפ"י המוזיקא . . . לקדיש וקדושה וברכו שמנגן הש"ץ דההוא ודאי נאה ייאה וע"ז נאמר: רנני צדיקים.

[2] Ṣĕror Hammor, Abraham Sabba, V waeṯḥannan. שרבני שלוניקי התירו לנגן בקדיש וקדושה עפ"י המוזיקא

[3] Vgl. B. II, S. 22.

[4] Exod. 19, 8; 24, 3, 7; Deut. 27, 14—26; Könige II 18, 39; Psalm. 118, 1—4; 135, 19—20; 136; 150; Nehemia 5, 13.

[5] Vgl. H. Zimmern, Babylonische Bußpsalmen, Leipzig 1885, S. 34, 51—53, 61, 80.

[6] Vgl. P. Wagner, Greg. Mel. I, 16—17.

In der vorliegenden Sammlung sind die Gesänge der orientalischen Sefardim zusammengestellt wie sie jetzt in Synagoge und Haus gesungen werden. Ich habe sie im Verlaufe von 15 Jahren gesammelt und aus dem Munde der Vorbeter und Volkssänger der wichtigsten Gemeinden, wie Jerusalem, Saffed, Damaskus, Aleppo, Saloniki, Sofia, Adrianopel und aus verschiedenen Städten in Serbien und Belgien gehört. Diese Gesänge habe ich auch zum Teil phonographiert, ebenso vergleichende Untersuchungen mit den Gesängen der europäischen Sefardim angestellt, wobei es sich erwies, daß nur die älteste und die spanische Schicht gemeinschaftlich ist, in der dritten, nachexilischen Schicht, aber die verschiedenen Gemeinden sich voneinander unterscheiden. Auch in den ältesten und spanischen Gesängen sind Variationen zu konstatieren, die lokalen Charakter tragen, und ich habe die interessantesten davon in der Sammlung angeführt.

Die Ordnung der Sammlung ist dieselbe wie in den vorigen Bänden, nämlich die Ordnung des Gebetszyklus für das Jahr, als Synagogengesänge, dann die außersynagogalen religiösen Poesien für Fest- und Gelegenheitstage, und zum Schluß Volkslieder im kastilischen Dialekt.

Von den europäischen Sefardim, dessen Gesänge für vergleichende Untersuchungen in Betracht gezogen wurden, sind Ritus Italien nach der von F. Consolo herausgegebenen Sammlung[1], Ritus Carpentras nach der von Cremieux[2] edierten Sammlung und Ritus London, welcher im wesentlichen derselbe ist wie Ritus Amsterdam, dessen Gesänge sich teils als Anhang zum Gebetskodex Ed. M. Gaster[3] befinden, zum Teil aber von mir in Amsterdam, London und New York aufgezeichnet sind, zu nennen. In diesen Riten ist die musikalische Tradition ziemlich treu erhalten geblieben, was in der sogenannten „türkischen Gemeinde“ in Wien nicht der Fall ist[4]. Dom J. Parisot veröffentlichte im Journal of the american oriental society 1903 eine collection of oriental jewish Songs, enthaltend einige traditionelle Gesänge, die er in Damaskus aufgezeichnet hat, denen er Klavierbegleitung hinzufügte. Parisot, der orientalische Gesänge sorgfältig aufzuzeichnen pflegt, hat die jüdischen Weisen nicht immer korrekt wiedergegeben, weil er sich meistens mit zwei Sängern in Damaskus begnügte. — Seine Hypothesen in bezug auf Tonalität, Originalität usw. der jüdischen Weisen sind naiv und legen von seiner Unkenntnis der Materie Zeugnis ab. Dieselben Gesänge inklusive vergleichender Untersuchungen mit dem gregorianischen Gesange veröffentlichte er im Rapport sur une mission scientifique etc. Paris 1902.

Viel exakter in treuer Wiedergabe der Melodien und ihrer Bearbeitung ist die Sammlung von M. Cohen Linaru „Thillot Israel“, Bukarest 1910; Heft I enthält 6 Gesänge für Sabbat, darunter Jigdal traditionell, Heft II 20 für die hohen Festtage, durchaus traditionelle Gesänge, die der Herausgeber für Solo und Chor mit Orgelbegleitung unter Beibehaltung des originellen Charakters geschickt arrangiert hat. Wir werden weiter noch auf diese Sammlung zurückkommen.

1. DER SYNAGOGENGESANG

zerfällt in zwei Abteilungen, a) in Weisen wie im jemenitischen, persischen und babylonischen Synagogengesang, die rezitativischen Charakter haben und b) in rhythmisierte Melodien, wie bereits oben erörtert worden ist.

---

[1] Libro dei Canti d'Israele, Firenze 1892.

[2] Chants Hebraïques (Zemirot Israel), Marseilles 1885.

[3] Maḥzor Šaʿar haššamajim, 5 Bände, Oxford 1901.

[4] Schir Hakkabod, Löwit u. Bauer, Wien 1889. Die Herausgeber bemühten sich, die traditionellen Melodien zu modernisieren.

a) WEISEN.

Wir geben hier die Weisen nebst den Nummern, unter denen sie in die Sammlung eingereiht sind:

1. Pentateuchweise: 27, 28, 29, 81, 113, 114, 224, 239, 311, 325, 326, 327, 337.
2. Prophetenweise: 17, 312, 313, 328, 329.
3. Hoheliedweise: 1.
4. Klageliedweise: 127, 137a, 138, 145, 151, 161, 172, 314, 330, 331.
5. Ruthweise: 80, 334, 335, 338.
6. Estherweise: 315, 316, 317, 333.
7. Predigerweise: 82, 336, 339.
8. Psalmenweise a): 2, 6.
   „ b): 318, 319, 320.
   „ c): 9, 23, 25, 45, 49, 322, 341.
   „ d): 43, 44, 321.
9. Sprücheweise: 16, 49, 342.
10. Jobweise: 152, 160, 184.
11. Danielweise: 323, 324.
12. Tĕfillaweise: 67—69, 104, 105, 107, 109, 112, 115—117, 127—129, 132, 163, 191, 214, 225, 225, 233—236, 249—255, 280, 281, 304—306, 340.

1. Die Pentateuchweise haben wir bereits in der Einleitung zum zweiten Band (Gesänge der babylonischen Juden) erläutert und vergleichende Untersuchungen mit der Pentateuchweise der anderen Zentren angestellt, woraus sich ergab, daß diese Weise bei allen Zentren im wesentlichen dieselbe ist, basierend auf der alten dorischen oder hypodorischen Skala; in Ägypten und Palästina ist jedoch die Skala geändert zur kurdischen (vgl. Bd. II, S. 10ff.), für welche in dieser Sammlung Beispiel 27, 113 u. 114, ebenso 224 u. 239 aus Saloniki, wo beide Skalen gebraucht werden, Zeugnis geben. Die Akzentmotive gibt 311. In Syrien ist die dorische in Gebrauch, ebenso bei den europäischen Sefardim, welche auch die ältere ist, da sie in Babylonien, Marokko und in gewissem Grade auch bei den Aschkenasim üblich ist. In der Sammlung ist 28, 29, und 81 aus Aleppo, 325 für die Akzente, 326 nach einer phonographischen Aufnahme, ebenso 337 (Aleppo) und 327 Perikopenschluß (Damaskus). „Šemaʿ“ wird im Gebet auch bei den Sefardim nach der Pentateuchweise vorgetragen[1].

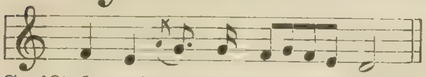
Die europäischen Sefardim haben besondere Melodien für das Meereslied im Gebet, die die orientalischen Sefardim nicht besitzen, sie werden in Band V erläutert werden.

Manche Gemeinden haben besondere Motive für Perikopenschluß, wie 311, 326, die aber lokalen Charakter tragen:



Alle anderen Zentren haben überhaupt keine Schlußmotive.

[1] Resp. Dawid Pardo § 10, Saloniki 1772.

2. Die **Prophetenweise** ist ebenfalls ausführlich in Band II erörtert worden. 17 und 312 für Hafṭara, für den Vortrag der Propheten 313 ist das Motiv des Versschlusses aufsteigend, um die Verse zu verbinden. In Aleppo und in den Balkangemeinden wird so auch die Hafṭara vorgetragen. Prophetenschluß ist (Aleppo)  nebst vorangehendem Vorbereitungsmotiv  (Ende 329), sonst aber , vgl. 17, für Hafṭara , vgl. 312, 313. Die europäisch sefardische Weise (Bd. II, S. 49) hat Anklänge an die spanische Melodie Nr. 12.

3. Die Hoheliedweise ist in Bd. II Einleitung erläutert worden[1].

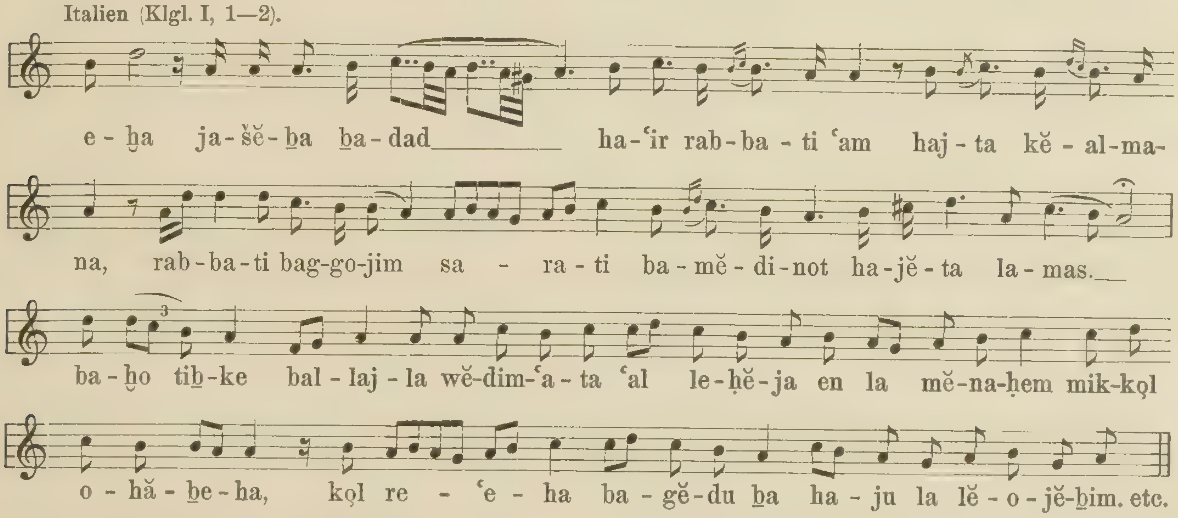
4. **Klageliedweise**: 137, 137a, 138, 145, 151, 161, 172, 314, 330, 331. Auch die Klageliedweise ist im wesentlichen in allen Zentren dieselbe, sie bringt Trauer, tiefe Wehmut zum Ausdruck; schwere, trostlose Melancholie.

Ihre Skala ist Bajat oder die phrygische Tonart, aus zwei Tetrachorden bestehend, Halbschluß ist die Quarte g, Ganzschluß d mit vorangehender Untersekunde e als Vorbereitung zum Schluß.

Die orientalischen Sefardim haben zwei Weisen für die Klagelieder, a) für die Kapitel I, II, III, IV, b) für das V. Kapitel. Auch der Abschnitt aus dem Pentateuch am 9. Ab (Deut. 4, 25—40) wird in derselben Weise vorgetragen, vgl. 151[2].

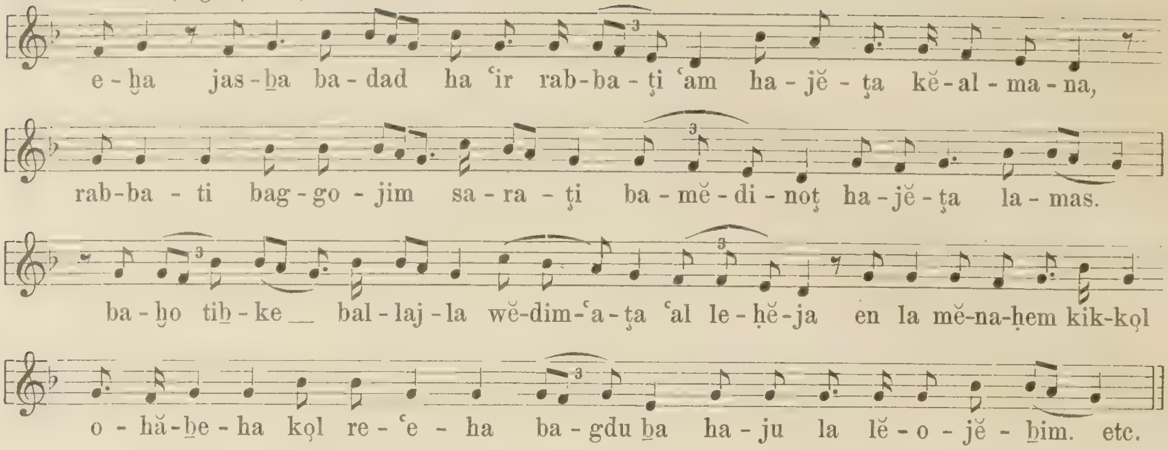
137, 137a, 161 und 314 für Akzentmotive stehen in Weise a). In Aleppo ist das Schlußmotiv auf der Terz (f) (vgl. 330, 331), demnach in Rehaw[3]. Diese Weise bewegt sich hauptsächlich in dem ersten Tetrachord d—g, Weise b) (vgl. 138) hingegen dehnt sich auch auf den zweiten Tetrachord g—c aus und hat die Terz (f) als Halbschluß, wodurch sie der aschkenasischen Weise ähnlicher wird. Diese Weise ist mit den Akzenten nicht eng verbunden. In derselben Weise wird auch Psalm 79 (vgl. 145) und in Aleppo auch Psalm 137 (vgl. 172) gesungen. Die Klageliedweise findet sich mit seinen Varianten auch im italienischen[4], marokkanischen[5] und Amsterdam-Londoner[6] Ritus:

Italien (Klgl. I, 1—2).

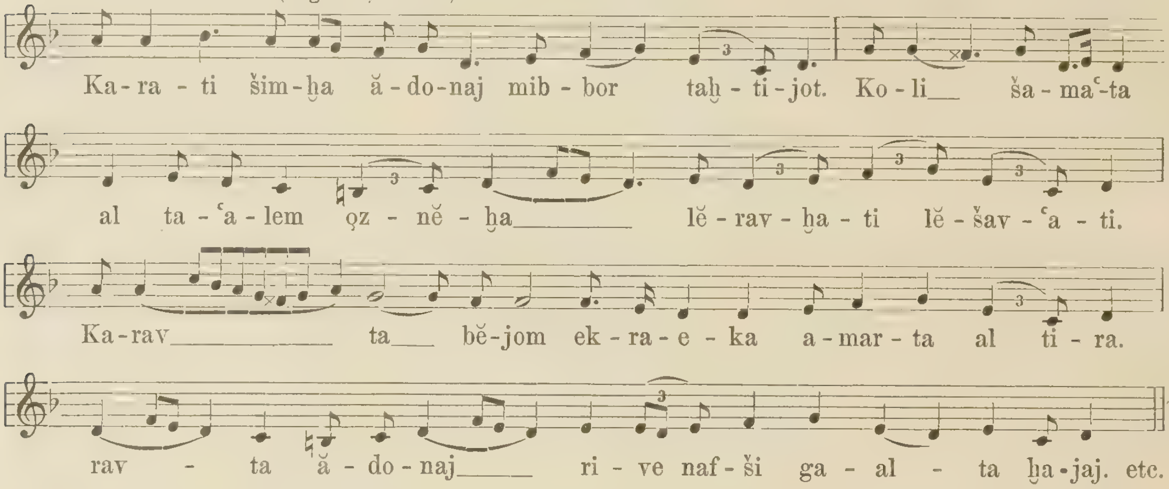


[1] Die Aufzeichnung von Parisot in Journal A. O. S. Vol. XXIV, S. 261 und Rapport etc. 1901, S. 189 ist nicht korrekt.
[2] Ebenso in Süddeutschland.
[3] Parisot, Rapport etc. 1901, S. 192, gibt die syrische Version aus Damaskus.
[4] Consolo 228.
[5] Nach Aufzeichnung, vgl. Bd. V.
[6] Aufgezeichnet nach dem Gesange der dortigen Vorbeter.

Marokko (Klgl. I, 1–2).



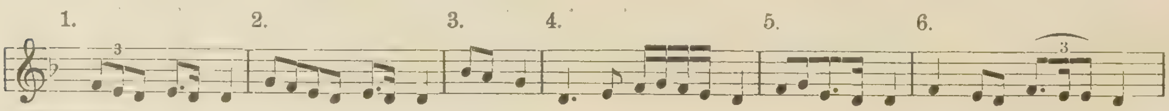
Amsterdam-London (Klgl. III, 55—58).



Die italienische Weise bewegt sich nur im Umfang einer Quarte a—d, die marrokkanische Weise hat die umgekehrte Form, indem Halbschluß auf d und Ganzschluß auf g ist. In der Weise Amsterdam-London kommt die Sexte (h) oben klein, b, unten aber h vor, wie im neugriechischen Dorisch[1] und in Bajat[2], vgl auch 151 der Sammlung.

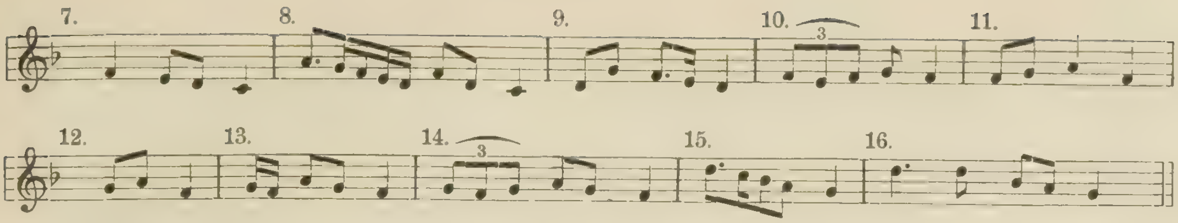
Von den orientalischen Riten sind die persische Weise a) (Bd. III, Einleitung S. 37 ff.) und die babylonische Weise (Bd. II, Nr. 97, 181) der sefardischen ähnlich, welche nur einen anderen Schluß haben.

Wenn wir die Klageliedweise der verschiedenen Zentren aufmerksam untersuchen, so finden wir, daß sie aus zwei Weisen zusammengesetzt ist, deren Elemente miteinander vermengt worden sind. In der einen Weise ist die Quarte vorherrschend und der Schluß erfolgt auf der Tonika, in dieser Weise ist Ritus Sefardim, Marokko, Persien a) und auch Italien, in der anderen Weise ist die Terz vorherrschend, auf der mitunter auch der Schluß erfolgt. Zu dieser Weise sind Ritus Aleppo, Persien b) und Aschkenasim zu rechnen. Folgende sind die Motive beider Weisen:



[1] Rouber, Traité de Psaltique, 1. Echos.

[2] Vgl. Kap. IV unten.

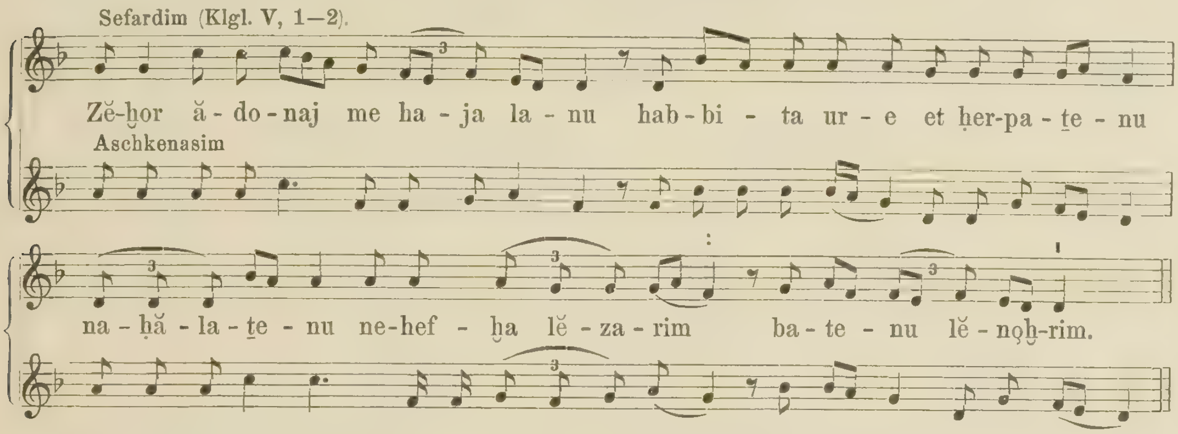


Die Motive 2, 3, 4, 7, 9, 10, 11, 12 finden sich im sefardischen sowohl als auch im aschkenasischen Ritus, 14 im persischen und aschkenasischen Ritus, 13 im aleppoischen und aschkenasischen Ritus. Im aschkenasischen Ritus sind beide obenerwähnte Weisen verschmolzen worden, auch ein europäischer Einfluß macht sich in diesem Ritus bemerkbar, so das Streben nach der Oktave, wie



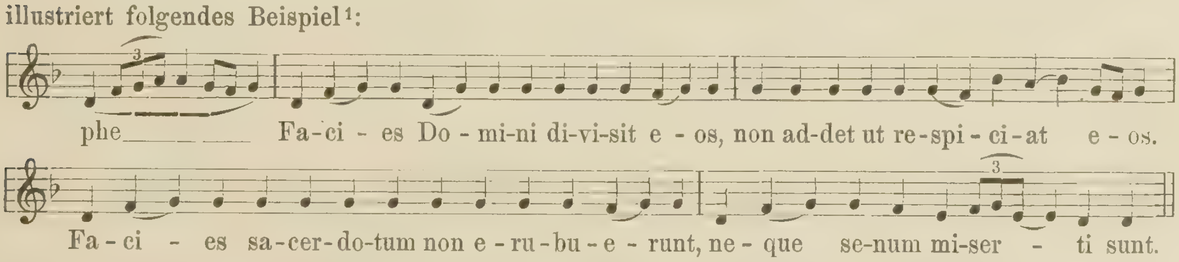
, wobei eine Wendung nach Dur gemacht wird.

Das ursprüngliche Schlußmotiv 1, 2, 5, 9 ist im aschkenasischen Ritus zu 15, 16 entwickelt. Die Motive 12, 14 (Aleppo-Persien) gleichen 11 (aschkenasisch), 5 Schlußmotiv der sefardischen ist auch jemenitisch (Motiv 6) usw. — Die Ähnlichkeit der sefardischen Weise mit der aschkenasischen ist durch folgendes vergleichende Beispiel ersichtlich.



Im sefardischen Ritus sind die Motive des Halb- und Ganzschlusses verwechselt, indem Halbschluß auf der Tonika und Ganzschluß auf der Terz schließen.

Die Ähnlichkeit der Klageliedweise mit den Lamentationen des gregorianischen Gesanges illustriert folgendes Beispiel[1]:



Auch da stehen die Halbschlüsse auf der Quarte g, der Ganzschluß auf der Tonika d, welch letzteres dem Motiv 5 der jüdischen Klageliedweise gleicht.

5. Die **Ruthweise** ist ebenfalls in der Einleitung des II. Bandes erörtert worden. Nr. 80 in der Sammlung ist aus Palästina, 334 gibt die Akzentmotive, 335 ist aus Aleppo, desgleichen auch 338 nach einer phonographischen Aufnahme aufgezeichnet.

[1] Vgl. meinen Aufsatz „Parallelen zwischen gregorianischen und hebräisch-orientalischen Gesangsweisen" in Zeitschrift für Musikwissenschaft 1922, 9/10 Leipzig.

6. Die Estherweise fand ihre Erörterung bereits in der Einleitung des II. Bandes; in 315 bis 317 ist Weise a), in 333 die Aleppoer Weise. —

7. Die Predigerweise gleicht der Ruthweise. Nr. 82 ist nicht korrekt, sondern ist in der Sprücheweise b), hingegen sind 336 und 339 (Aleppo) die richtigen. Die Predigerweise ist nur den orientalischen Sefardim und den Lithauern bekannt.

8. Für Psalmen haben die orientalischen Sefardim vier Weisen, wie sie ausführlich in Bd. II dargelegt worden sind: a) 2 ist in Moll, in welcher der Halbschluß auf der Quinte (d) und der Ganzschluß auf der Tonika (g) erfolgt, b) 318—320 in der dorischen Tonart, c) 9, 23, 25, 45, 49, 322, 341 in Moll und Halbschluß auf der Sekunde, d) in der Rehawweise, in welcher der Halbschluß auf der Unterterz (d) und Schluß auf f erfolgt, vgl. 44, oder auf der um einen Viertelton erhöhten Terz, vgl. 45, auch auf der Quarte (g). — Für Einheben der Torarollen singt die Gemeinde Psalm 29 in einer Weise, die dem oben angeführten Beispiel „sĕḫor ădonaj" (Klageliedweise) ähnlich ist (vgl. 40). — Sonst werden an Fest- und Fasttagen Psalmen in den Hauptmelodien oder Weisen dieser Tage gesungen. Psalmen dienen im sefardischen Ritus im allgemeinen als Einleitung, Interludium oder Schluß der Hauptgebete und werden, wie schon oben erwähnt, im Chor unisono oder antiphonisch vorgetragen, auf deren Korrektheit und würdevollen Vortrag viel Wert gelegt wird.

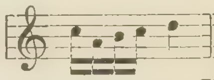
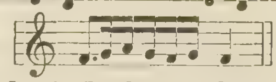
9. Für die Sprücheweise haben die orientalischen Sefardim zwei Weisen, wie bereits in Bd. II. erörtert worden ist, a) für Sprücheweise 31 10—31 (vgl. 49), in welcher Weise auch das Lied Šalom ʿăleḫem (16) für häusliche Andacht am Freitagabend gesungen wird, und mitunter wird auch Prediger (82) in dieser Weise vorgetragen; b), welche die eigentliche Sprücheweise ist, gibt 342 (vgl. Einl. Bd. II). Vgl. auch Parisot, Rapport usw. S. 195[1].

10. Die Jobweise, Beispiel 152 und 160 sind sefardisch, 184 ist syrisch. Ausführliches über die Jobweise in der Einleitung des II. Bandes.

11. Danielweise. 323, 324.

Von allen Zentren haben nur die orientalischen Sefardim eine eigene Weise für Daniel, welche ganz eigenartig ist. Ihre Skala ist die lydische

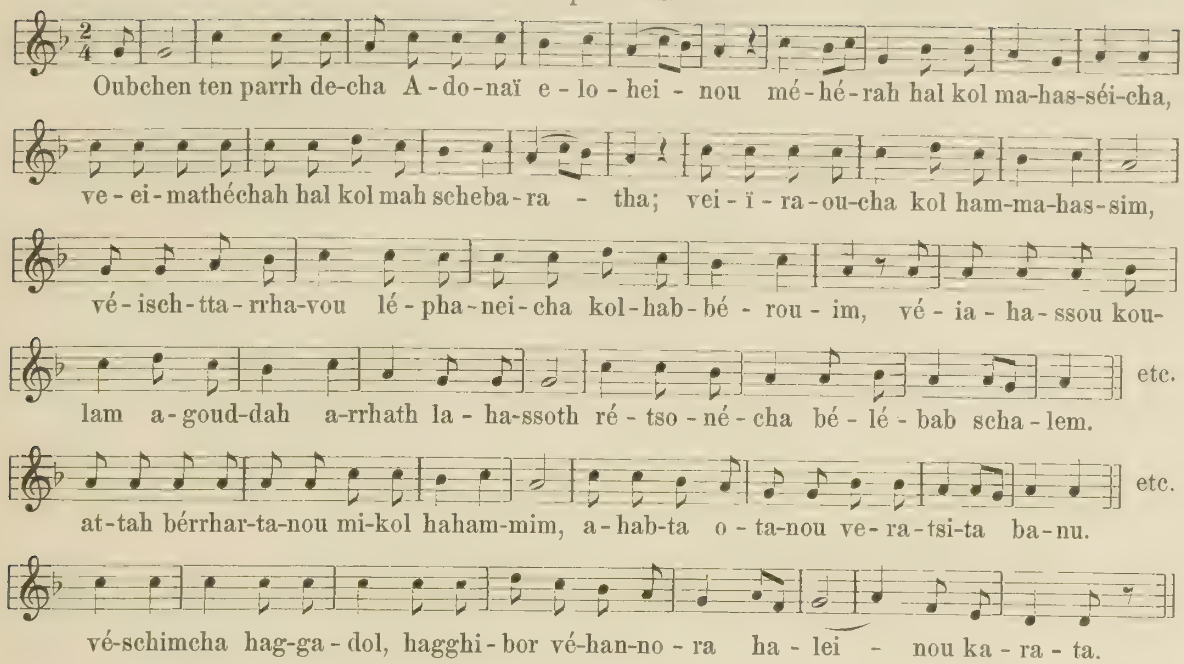


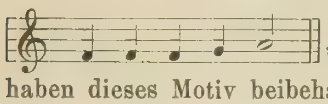
aufsteigend h, absteigend b, Grundton ist f mit vorangehender Absteigung zur Unterterz d, demnach Rehawcharakter ausprägt. Mehrere ihrer Motive sind indessen aus anderen Weisen entliehen, wie , Zarqamotiv der marokkanischen Weise des Pent., , tĕbirmotiv des Pent.,  welche Motive der Klageliedweise eigen sind, vgl. oben 4, 15, ebenso , Klageliedweisen 11—14; auch in der Jobweise. — Die Danielweise wird mit Zartheit und piano vorgetragen und macht den Eindruck von Klängen einer längst verschwundenen Welt.

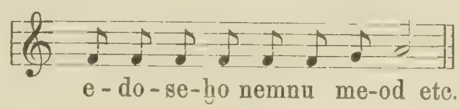
12. Die Tĕfillaweise ist in ihrer ursprünglichen Form ausführlich in der Einleitung zu Bd. II untersucht worden. Indessen haben die orient. Sefardim einige Abarten, die andere Zentren nicht besitzen. Die ursprüngliche Form ist für ʿAmida zu den hohen Festtagen beibehalten, vgl. 225, 226, 233—236 und ist allen Zentren gemeinschaftlich. Sie hat manchmal strenge rhythmische Form angenommen (236), ebenso ist sie in 249—255, 280, 304, 305, 306, 390 vertreten und findet sich im Ritus Carpentras für die hohen Festtage[2].

[1] Parisot, Rapport etc., S. 195, gibt die Jobweise ziemlich korrekt.
[2] Chants Hebraïques, S. 67.

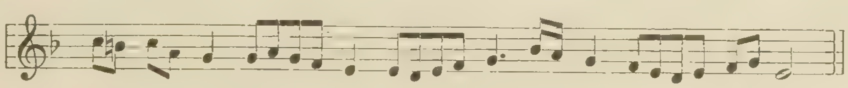
Carpentras.



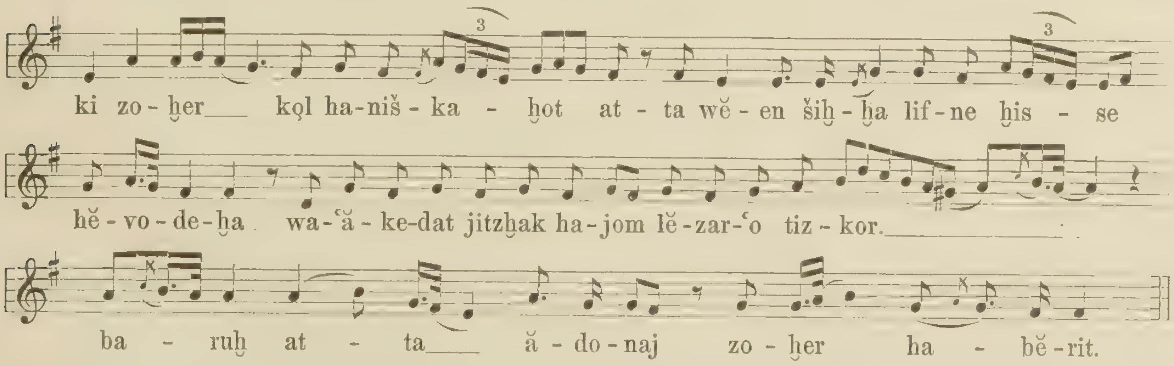
Die Weise wird antiphonisch vorgetragen, und zwar rezitiert der Vorbeter den Satz und die Gemeinde fällt zum Schluß eines jeden Satzes ein und schließt. Das Vorbereitungsmotiv ist , welches sich aber nicht bei allen Zentren findet. Die Aschkenasim haben dieses Motiv beibehalten in dem „Adonaj moloch-Steiger“:



Diese Weise steigt zur Sexte (c) an, macht auf der Terz (g) Halbschluß, sinkt zur Untersekunde d) herab und schließt auf der Tonika (e), h in Verbindung mit c ist erhöht, sonst aber b:



Vor Schluß eines Abschnittes kommt ein Motiv, welches eine Wendung zur Terz macht, vgl. das Wort „umoši'a“ in 225 und „tizkor“ in 253. Ebenso der italienische Ritus 255 (Consolo, Nr. 342):



ist in Bajat, zum Schluß wird eine Wendung nach der Tĕfillaweise gemacht. —

b) Wurde die Tĕfillaweise für Sĕliḥot und Bußgebete verwendet, und hat naturgemäß einen Mollcharakter angenommen, so in den Beispielen 95 (rhythmisiert), 104, 105, 107, 112, 116 (rhythmisiert), 117, 118, 127, 128 (wie 95), 129, 130, 131 (für das Abendgebet):



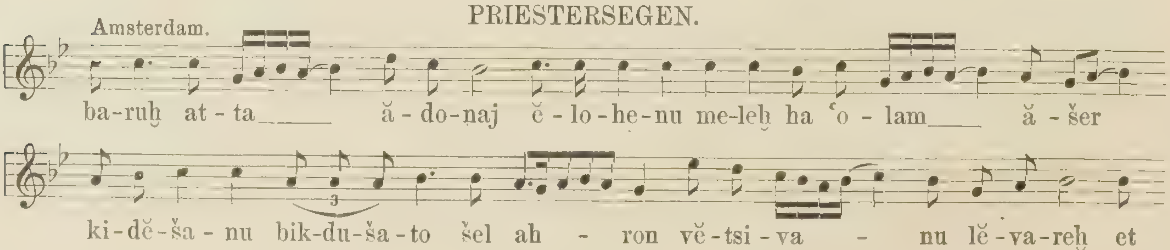
Schwerpunkt der Weise ist auf die Terz g gelegt, wodurch der Mollcharakter ausgeprägt wird, nur der Schluß erfolgt auf e.

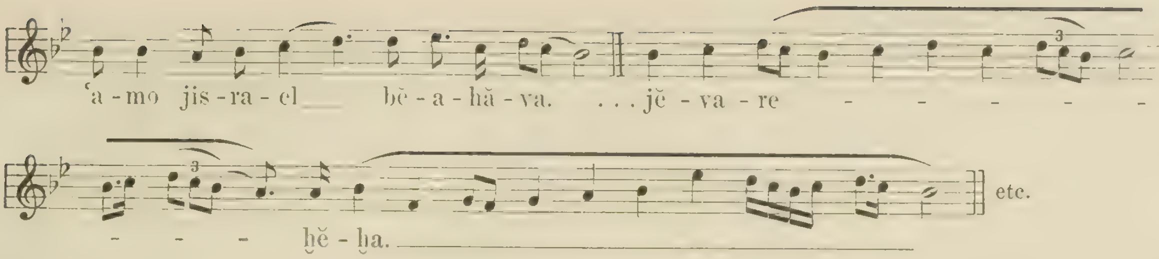
c) In der Rehawweise oder in der lydischen Tonart mit reiner Quarte, vgl. 12, 13, 19, obwohl der Schluß auf der Unterterz d erfolgt; 20 ist rhythmisiert und wird von der Gemeinde unisono gesungen, 26 gleicht 18 mit wenigen Varianten, ferner 35, 36, 61, 73, 90, dessen Schluß die Aschkenasim haben, vgl. Einleitung Bd. II; 91, 92, 96, 111 antiphonisch; 122, 195, 196, 202, 205, 207, 209, 213, 227 (Priestersegen), 237, 260, 270, 271, 283, 284, 286, 287, 292, 296, 298, 343 Benediktionen für Trauung, welche auch der italienische und Amsterdamer Ritus (auch für Priestersegen) hat:

BENEDIKTIONEN FÜR TRAUUNG.



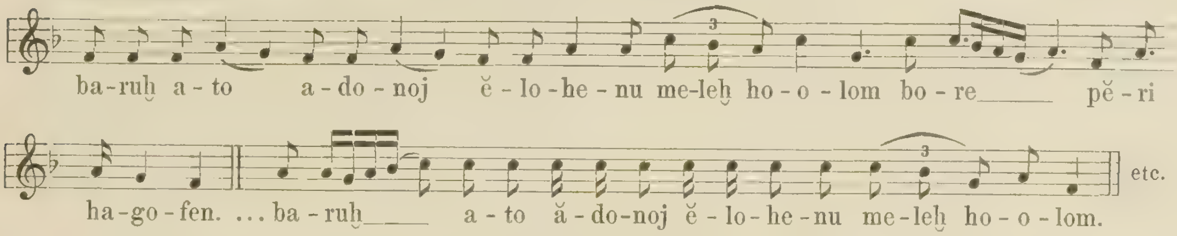
PRIESTERSEGEN.





BENEDIKTIONEN FÜR TRAUUNG.

Aschkenasisch.



Diese Weise haben auch die Aschkenasim für die Benediktionen der Trauung, wie aus dem angeführten Beispiel ersichtlich ist. Anklänge an diese Weise sind auch bei den Babyloniern (Bd. II, 20—23) zu finden. Ferner ist eine gewisse Ähnlichkeit der Nummern 190, 215—217 für das Morgengebet an den hohen Festtagen zu der aschkenasischen Weise für dasselbe Gebet zu konstatieren.

Das Freitagabendgebet wird in Syrien im Maqam Nawa vorgetragen (vgl. 10, 11), auf dem Balkan wurde die Nawaskala zu Moll mit großer Sexte assimiliert, indem h zu b vertieft worden ist (vgl. 14, 15), denn, wie wir schon gesehen haben, sind S k a l e n viel leichter assimilierbar als M o t i v e. Die orientalischen Sefardim rezitieren das Morgengebet am Sabbat von Nišmat ab in Moll (vgl. 30—34), die europäischen Sefardim hingegen haben auch für dieses Gebet die alte Tĕfillaweise beibehalten. Ferner rezitieren die orientalischen Sefardim das Musafgebet an Sabbaten und Festtagen im Maqam Ḥiğaz (vgl. 41), während die europäischen Sefardim auch in diesem Gebete sich streng an die alte Tĕfillaweise halten, obwohl im spanischen Volksgesang die Ḥiğazskala vorhanden ist, wie die oben angeführten Beispiele 36 und 47 beweisen.

Die S ĕ l i ḥ a w e i s e ist in Moll, und zwar treten zwei Abarten hervor; a) in d moll: 86, 88, 117, 129, 185, 187, 189, 192, 203, 208, 245—248, 256—258, 275—279, 291, 293—295, 297, 300, 303, und b) mit dem Schlusse auf g: 78, 79, 87, 126, 131, 206, 211, 240, 241, 243, 288, 289, 295. Sie bewegt sich im Rahmen von zwei Tetrachorden, im ersteren Falle schließt sie auf der Tonika, im zweiten Falle schließt sie auf der Mese, in welcher Art auch die Qinot inbegriffen sind, insofern sie keine adoptierten Melodien haben.

Aus den bis jetzt gemachten Erörterungen geht hervor, daß die Weisen der Sefardim auf den drei alten Skalen basieren, nämlich auf der dorischen, phrygischen und lydischen. Die orientalischen Sefardim sind aber von der zu neuer Blüte gelangten türkisch-arabisch-persischen Musik im 16. und 17. Jahrhundert stark beeinflußt worden, und mit Zustimmung der Rabbiner haben sie den orientalischen Gesang in die Synagoge eingeführt und zwar für Qaddiš, Qĕduša, Barĕḥu, Pĕtiḥa, Rĕšut, Wĕhakkohănim, Zoḥrenu u. a., wie auch für Piut, Pizmon. In Syrien ging man sogar weiter, indem man den ganzen Jahreszyklus, also alle Sabbate und Festtage, nach bestimmten Maqamen zu singen anordnete, wobei man je nach dem Inhalte des Wochen- oder Tagesabschnittes einen seinem Charakter entsprechenden Maqam festsetzte. So wurde für

den Sabbat, an welchem der Abschnitt vom Auszuge aus Ägypten vorgelesen wird, alle Gebete im munteren Maqam ʿAǧam gesungen, in welchem auch an Simḥattora und an einem Sabbat, an dem ein Bräutigam sich in der Synagoge befindet, gesungen wurde. Wenn im Wochenabschnitte vom Tod die Rede ist, wurde im traurigen Maqam Ḥiǧaz gesungen; wenn von einer Beschneidung die Rede ist, wurden die Gebete im keuschen Maqam Ṣabba angestimmt usw. — Wir lassen hier die Musiktabelle für den ganzen Jahreszyklus folgen, wie sie in Damaskus und Aleppo noch jetzt im Gebrauche ist, nach den Abschnitten, die man aus dem Pentateuch an allen Sabbaten und Festtagen des Jahres vorliest, geordnet:

Bĕrešit — Rast
Noaḥ — ʿIraq
Leḇ-lĕḵa — Ṣabba (Inhalt: Beschneidung)
Wajjera — Nawa
Ḥajje Sara — Ḥiǧaz (Inhalt: Tod)
Tolĕdot — Mahur
Wajjeṣe — Ǧarka
Wajjišlaḥ — ʿIraq
Wajješeḇ — Rehaw
Miqeṣ — Siga
Wajjigaš — Bajat
Wajḥi — Ḥiǧaz (Jaaqobs Tod)
Sĕmot — Rast
Waʾera — Ḥuseni oder Nawa
Bo — ʿIraq
Bĕšallaḥ — ʿAǧam (Freude)
Jiṯro — Siga
Mišpaṭim — Ṣabba (Beschneidung)
Tĕruma — Siga
Tĕṣawwe — Siga
Tissa — Ḥiǧaz (Trauer)
Wajjaqhel — Ḥuseni
Pĕqude — Nawa
Wajjiqra — Rast
Ṣaw — ʿIraq
Sĕmini — Ḥuseni
Tazriʿa — Bajat
Ṭahor[1] — ʿIraq
Aḥăremoṯ — Ḥiǧaz (Tod)
Qĕdošim — Ṣabba (Keuschheit)
Ĕmor — ʿAširan
Bĕhar — Nawa
Bĕḥuqqoṯai — Nawa oder Bajat
Bammidbar — Muḥajer
Naso — Ṣabba (Keuschheit)

Bĕhaʿăloṯĕha — Siga
Šĕlaḥ lĕḥa — ʿIraq
Qoraḥ — Ḥuseni
Ḥuqqaṯ — Rast
Balaq — Bajat
Pinḥas — Ṣabba (Keuschheit)
Maṭṭoṯ — Nawa
Masĕʿe — Ṣabba?
Dĕḇarim — Ḥiǧaz (Tod)
Waeṯḥannan — Ḥuseni
ʿEqeḇ — Siga
Rĕʾe — ʿIraq
Šofĕṭim — Siga
Ṯeṣe — Ṣabba (Keuschheit)
Ṯaḇo — ʿIraq
Niṣṣabim — Nawa
Haăzinu — Ḥuseni
Wĕzoṯ habĕraḇa — ʿAǧam (Segen und Freude)

---

1. Neujahrstag — Ṣabba (Beschneidung)
2. „ — Bajat
Versöhnungstag — Ḥiǧaz (Tod)
Ostern 1. Tag — Bajat
„ 2. „ — Saskar
„ 3. „ — ʿIraq
„ 4. „ — Rĕhaw
„ 5. „ — Rast
„ 6. „ — Ṣabba
„ 7. „ — ʿAǧam (Freude, Auszug aus Ägypten)
„ 8. „ — Muḥajer
Wochenfest — Siga
Laubhüttenfest — Siga
Simḥattora — ʿAǧam (Freude)
Purim 1. — Auǧ
„ 2. — Siga

[1] Mĕṣora.

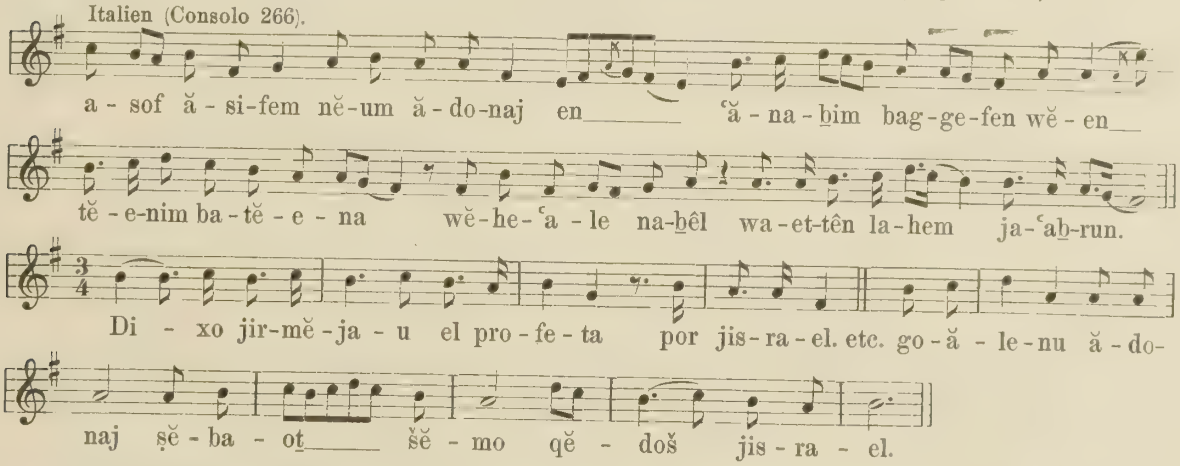
Siga wird an den Tagen verwendet, an welchen der Abschnitt von der Tora spricht, von der Stiftshütte und was sonst von Gesetz und Kultus, weil die Pentateuchweise in der Sigaskala steht. Für Strafreden, Fürbitten und Mahnrufe wird Maqam Ḥuseni gebraucht, der auch bei den Schiiten für diese Zwecke verwendet wird.

In jeder Synagoge ist ein ständiger Vorbeter angestellt, dessen Funktion darin besteht, am Sabbat und Feiertagen das Morgengebet (šaḥarit) zu verrichten und den Wochenabschnitt vorzutragen, das Musafgebet wird von angesehenen Gemeindemitgliedern vorgetragen. An den hohen Festtagen dagegen hat der Vorbeter Musaf vorzutragen. In Damaskus und Aleppo wird am Freitagabend Gottesdienst im Hofe der Synagoge abgehalten, eine Sitte, welche schon im 16. Jahrhundert bekannt war[1]. — In größeren Synagogen stehen dem Vorbeter zwei Gehilfen (somĕḥim) zu Gebote, die bei längeren Gottesdiensten, wie an den Feier- und Bußtagen, den Vorbeter ablösen, indem sie größere Teile der Gebete singen und dem Vorbeter nur die Schlußformeln derselben überlassen. Auch werden stimmbegabte Gemeindemitglieder zu aktiver Teilnahme am Gottesdienste herangezogen, indem sie manche Poesien Solo singen. Sie haben patriarchalische Zeremonien in der Synagoge.

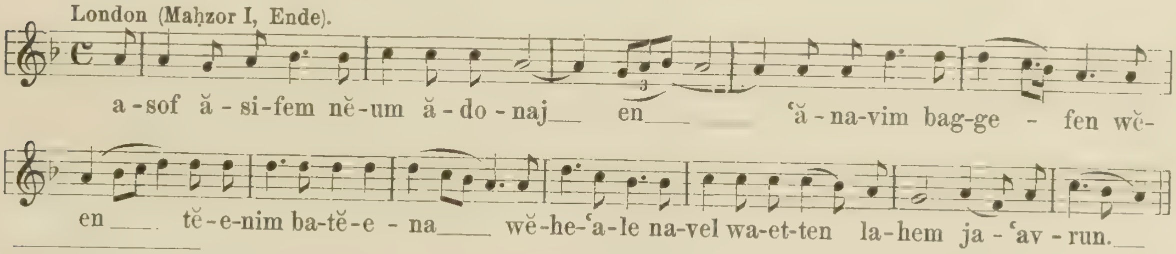
Die Spuren der Kabbala sind im Gebetskodex in verschiedenen Gebräuchen und Zutaten von Gebetsformeln bemerkbar, wie 283, das siebenmal wiederholt und vor dem Ausheben der Torarollen gesungen wird.

Das aschkenasische „Unĕtane toqef“ wurde von den orientalischen Sefardim aufgenommen, als eines der Kompromisse bei der Vereinigung der verschiedenen Gemeinden im Orient, vgl. oben Kap. I. Das genannte Stück wird jedoch vor Musaf vom Vorbeter rezitiert, auf dem Balkan sogar in spanischer Sprache, in welcher auch die Hafṭara zu 9 Ab vorgetragen wird, und zwar merkwürdigerweise in der Pentateuchweise. In derselben Weise lesen auch die europäischen Sefardim, wie aus den hier folgenden Beispielen ersichtlich ist. — In der Melodie des Beispieles „naḥămu“ ist ein Anklang an die jemen. Melodie zum selben Text, vgl. Bd. I, 67. —

Italien (Consolo 266).

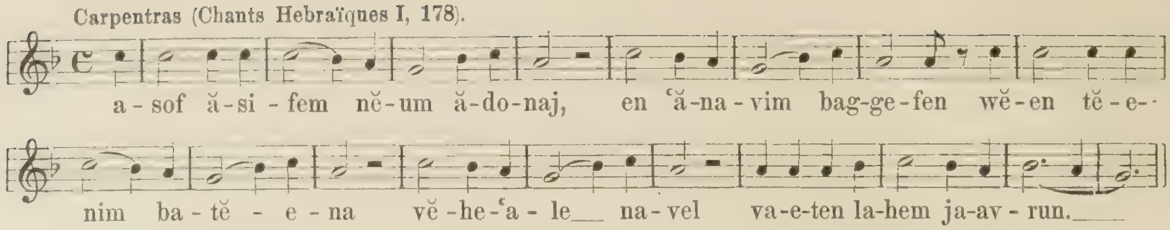


London (Maḥzor I, Ende).



[1] Vgl. oben S. 9, Anm. 1.

Carpentras (Chants Hebraïques I, 178).



London (ebenda).

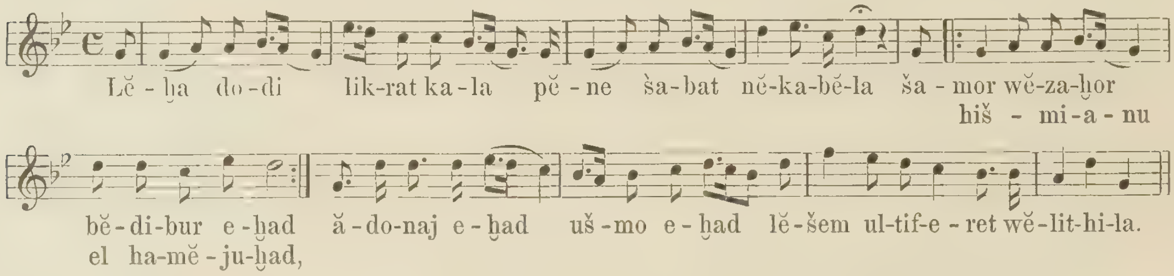


b) DIE MELODIEN.

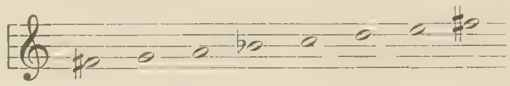
Die Melodie zu „Lĕḇa dodi“ (3) ist der Weise des vorangehenden Psalms 29, die Nawacharakter hat, angepaßt und daher ebenfalls in Nawa. Sie ist in den Gemeinden von Ägypten bis Bukarest und Wien bekannt. 3 ist aus Syrien, 4 aus Rumänien, in welcher



vertieft worden sind, das untere e aber ist erhöht worden. Dasselbe Verfahren ist auch in der serbisch-bulgarischen Version (5) wahrzunehmen. Die Salonikier Version (7) ist verzerrt, in Wien wurde sie zu einer europäischen Melodie umgemodelt (vgl. Löwit u. Bauer, Schir Hakavod, Wien 1889):

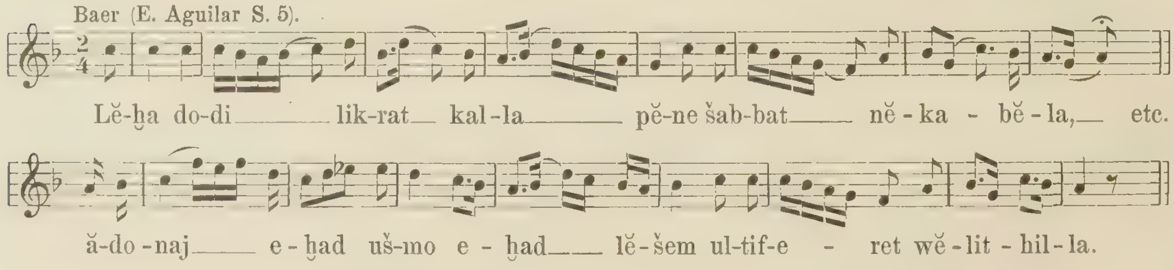


Dom J. Parisot (Journal A. O. S. Vol. XXIV) gibt S. 244 die syrische Version. In Jemen, Persien, Babylonien, Marokko und Italien ist diese Melodie unbekannt. — Eine andere Melodie für Lĕḇa dodi gibt 8, deren Skala Siga mit verminderter Quarte ist, welche aufsteigend mitunter

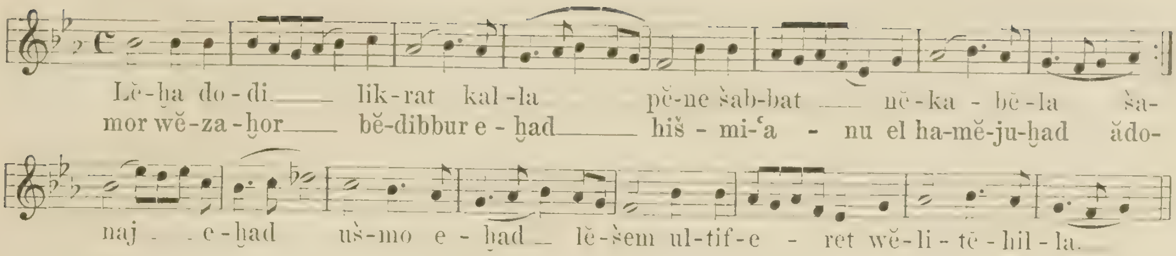


zur reinen Quarte erhöht wird. Diese Melodie bringt Baer (Baal Tefilla 329) als portugiesische Melodie und ist aus E. Aguilar, The Ancient Melodies, London 1857, S. 5, entnommen, sie ist auch in den Londoner Gesängen vertreten (Maḥzor I, S. 7) und in veränderter Form in Italien (Consolo, 5).

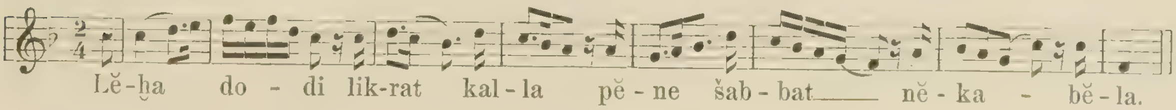
Baer (E. Aguilar S. 5).



London.



Italien.

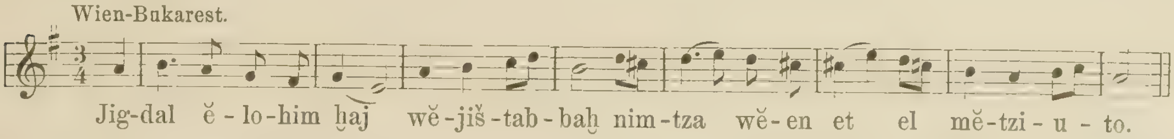


Das Lied Lĕḇa dodi hat nur allmählich Verbreitung gefunden. Im „Orḥot Ḥajjim“, Prag 1622, ist es, soweit bekannt, zuerst gedruckt, ferner in den „Sabbat-Tiqqun“, Prag 1641 und Venedig 1648. Im sefard. Ritus kommt Lĕḇa dodi, Amsterdam 1661, mit der Angabe der Melodie vor, nach welcher das Lied gesungen werden soll, und zwar nach dem Laḥan der Sĕliḥa שובי נפשי למנוחיכי, d. h. die Dichtung יקרה מיקר יוצרך לקוחה von J. Hallewi. Diese Bemerkung findet sich nur in Amsterdamer Drucken wiederum 1704 und 1734. Da diese Sĕliḥa jetzt nicht mehr gesungen wird, so ist nicht möglich festzustellen, welche Melodie sie ursprünglich war, jedenfalls nicht die syrische Melodie; ob sie die oben angeführte Melodie der europäischen Sefardim war, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. —

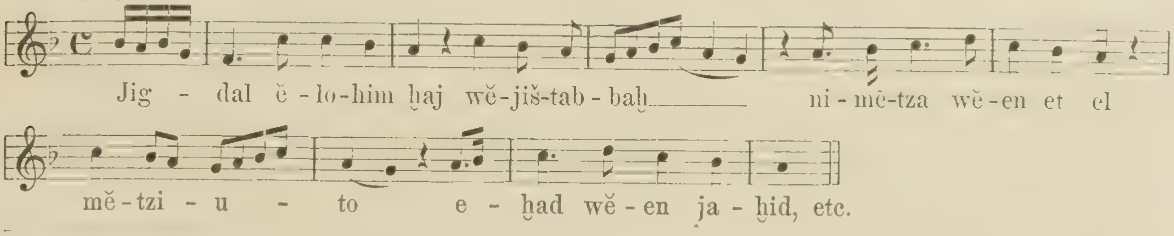
In Frankfurt a. M. ist das Singen des Lĕḇa dodi um 1620 als n e u e r, aber schöner Brauch bezeichnet, den ein jeder befolgen soll (vgl. „Josef Omeṣ“, Frankfurt a. M. 1637, § 588). — Indessen hat dieser Brauch keine Sanktion erlangt, denn noch um 1828 haben die Vornehmen der Frankfurter Gemeinde es nicht erlauben wollen, Lĕḇa dodi in den obligatorischen Gebetskodex aufzunehmen, in der neuen Synagoge wurde es überhaupt nicht gesungen, nur in der alten Synagoge „durfte es der Vorbeter singen, jodoch o h n e Gebetmantel und n i c h t am Gebetpult, sondern am Almemor, um dadurch die Nichtgehörigkeit des Liedes zum Gebetsritus hervorzuheben“. (Dibre Qohelet, Frankfurt a. M. 1862, Heft II, S. 62.) — Auf diese Art wird im übrigen Lĕḇa dodi noch jetzt in Frankfurt und in allen aschkenasischen orthodoxen Gemeinden vorgetragen.

Die Sefardim singen sehr oft die Lieder „Jigdal“ und „Adon ʿolam“, für welche sie verschiedene Melodien haben. — 50 ist in Maqam Nawa und auch in Bukarest[1], Wien[2] und Italien[3] bekannt.

Wien-Bukarest.

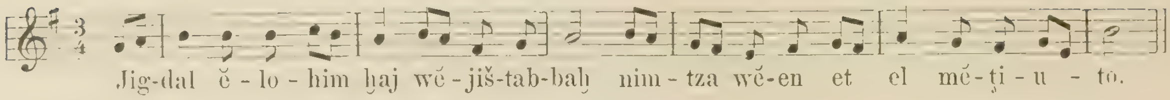


Italien.



[1] Cohen Linaru, Tĕhillot Jisrael I.
[2] Löwit-Bauer, 10.
[3] Consolo, 304.

51 im Maqam Bajat-Ḥuseni, ebenfalls in Wien bekannt (a. a. O. 12)[1].

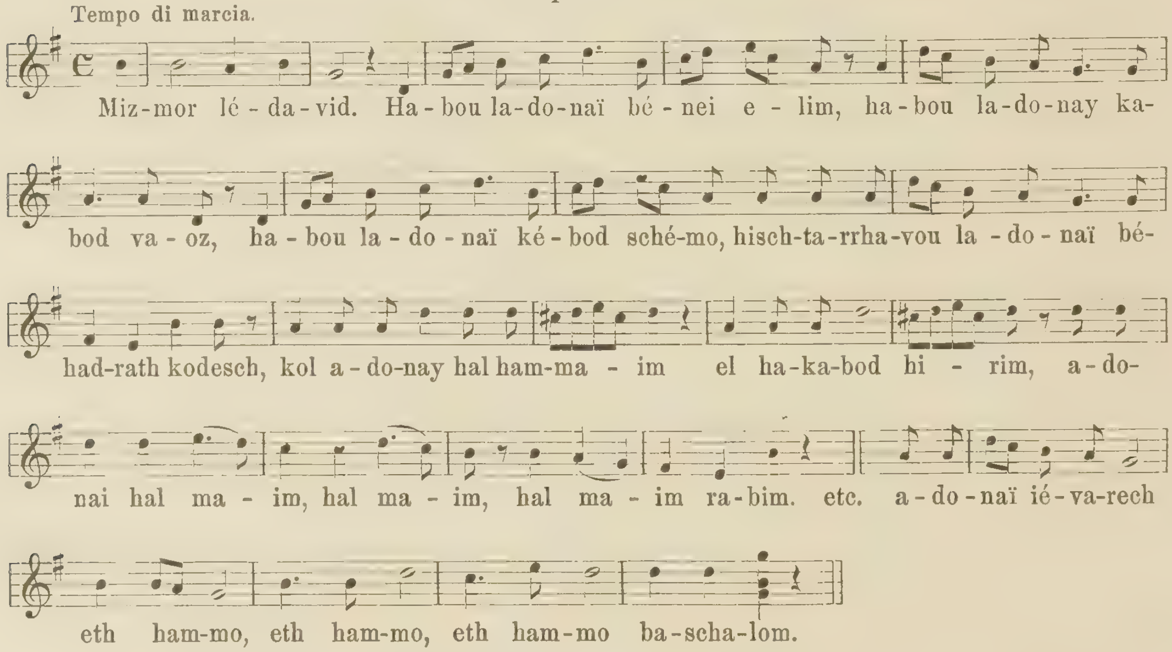


52 aus Rumänien im Maqam Rehaw, nach welcher Melodie dort auch „ʿet šaʿăre raṣon“ (Cohen Linaru II, S. 24) gesungen wird. — 53 hat europäischen Dur-Charakter, 54 im Maqam Siga, 55 in Bajat Ṣabba; in dieser Melodie wird auch Qaddiš (220, 221) gesungen. 56 in Bajat-Nawa, 57[2] erinnert an den spanisch-arabischen Gesang wie auch an die aschkenasische Melodie (vgl. Baer, Baal Tefilla 995). — 58 in Nawa, 59 hat eine eigentümliche Fassung und steht in Bajat Nawa. —

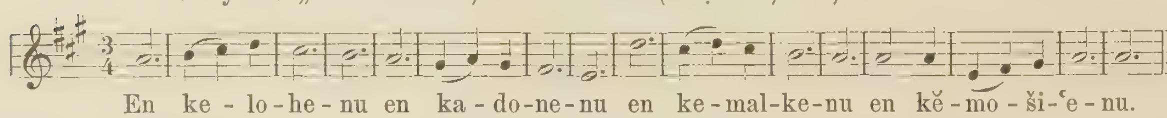
An Feiertagen wird abends von der Gemeinde „Haškibenu“ gesungen (62), die Melodie ist europäisch und hat Ähnlichkeit zu der italienischen (Consolo, 300). Beim Einheben der Torarollen wird Psalm 29 (63) unisono in einer eigenen Melodie gesungen, welche auch in Carpentras bekannt ist:

Carpentras.

Tempo di marcia.



64 für die Hymne „En kelohenu“, auch London (Maḥzor I, 197):



Der Takt ist da $^4/_4$ statt $^3/_4$, in der italienischen Version in $^6/_8$ umgeformt (Consolo, 153):



[1] Die Aufzeichnung von Parisot a. a. O. ist unkorrekt.

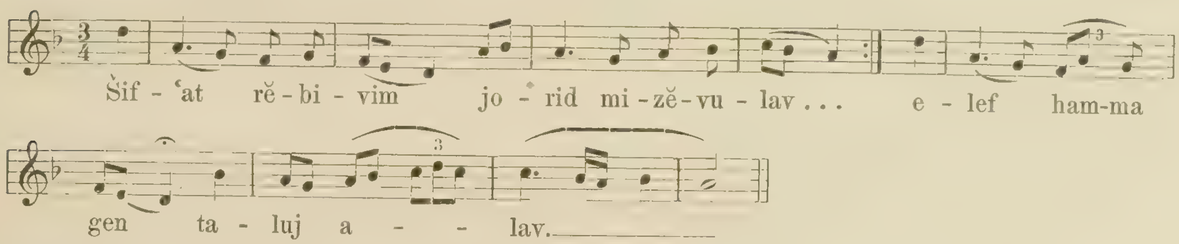
[2] Auch die Aufzeichnung dieser Melodie bei Parisot ist nicht korrekt, was auch auf die Unwissenheit des Sängers zurückzuführen sein mag.

In R. Carpentras wird weder Jigdal noch Adon ʿolam und En kelohenu gesungen.

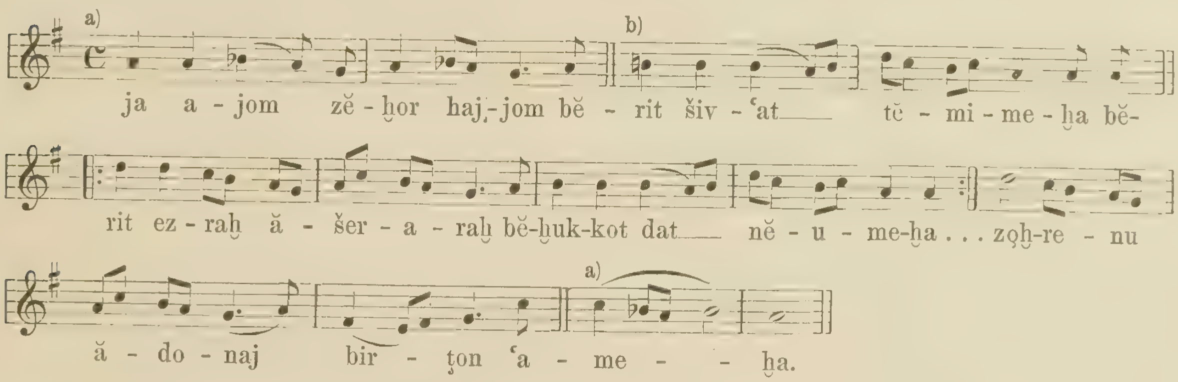
Für „Tal“ und „Gešem“ sind bestimmte Melodien vorhanden. 65 „Lĕšoni konanta“[1], in welcher Melodie auch „Azammer bišbaḥin“ von Jiṣḥaq Luria (vgl. oben Kap. I) gesungen wird, wurzelt im Maqam Nawa. In Wien (Löwit u. Bauer, 20) hat die Melodie folgendes Aussehen[2]:



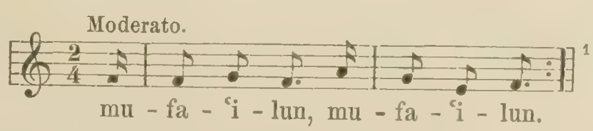
In den Gemeinden auf dem Balkan hat die Melodie eine noch verzerrtere Form (70). — In Aleppo wird dieses Gebetstück in einer anderen Melodie gesungen (66), die im Maqam Ḥuseni steht, aber einen fremdartigen Schluß hat. — 67 und 68 ist in der Tefillaweise in rhythmischer Form. In London (Maḥzor IV, S. 208) ist die Melodie sehr variiert worden:



Die babylonische Melodie (Bd. II, 10) hat viel Ähnlichkeit zur sefardischen Hošaʿănot (72 bis 73) und wird in der Tefillaweise c) vorgetragen, Ritus Jemen und Babylonien sind wie Tefillaweise a) in Italien (Consolo, S. 84) wie in London (Maḥzor IV, S. 202). — 74 für „bĕrit nifqad“, in Aleppo für „ja ajom“ (294) ist in Bajat. In Amsterdam und London hat diese Melodie eine fremdartige Modifikation, indem von der Melodie nur die ersten zwei und die letzten zwei Takte beibehalten sind, sonst aber eine andere Melodie eingeschaltet worden ist:



Die Sefardim singen mitunter mehrere Poesien in ein und derselben Melodie, vorausgesetzt, daß die Poesien eine gemeinschaftliche Metrik haben. Die Zeitmaße der arabischen Metren haben musikalischen Wert. So hat beispielsweise Hazağ einen vierteiligen Takt[3] und wird nach folgender Formel gesungen:



[1] In R. Babylonien, Italien und europäisch. Sefardim „bonanta“.

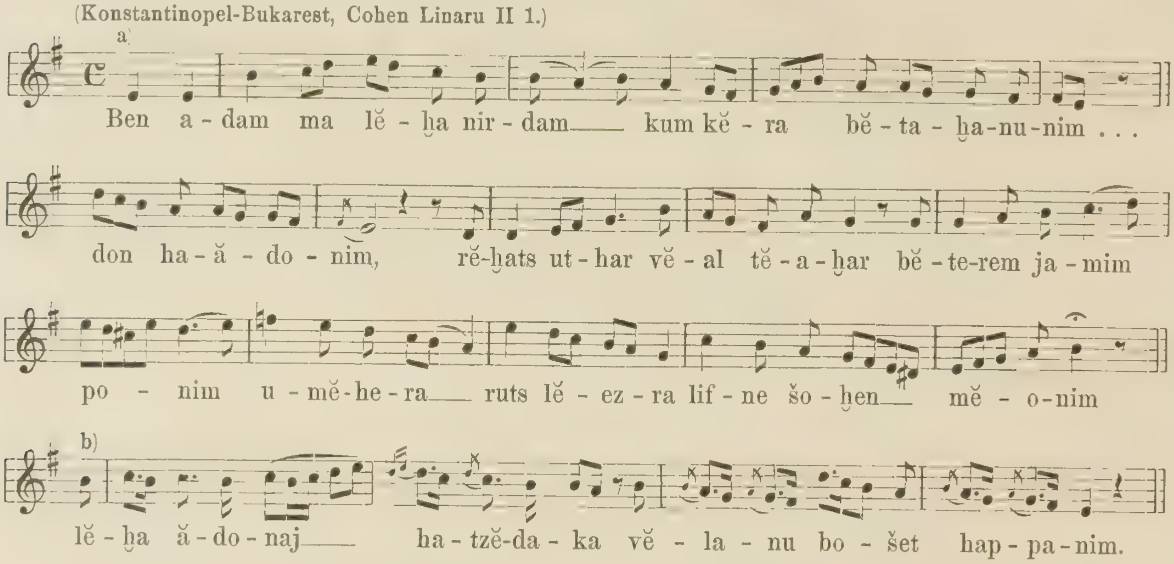
[2] In Amsterdam-London ist wieder eine andere Melodie im Gebrauch, vgl. E. Aguilar, Nr. 45.

[3] Die Araber haben Singformeln für alle Metren, vgl. Kap. IV weiter unten.

daher werden alle Poesien in der Hazağmetrik in Melodien mit geraden Takten gesungen, meistens aber im $^{4}/_{4}$-Takt, wie 74, 294, 218, 219, 231, 93 u. a.[1].

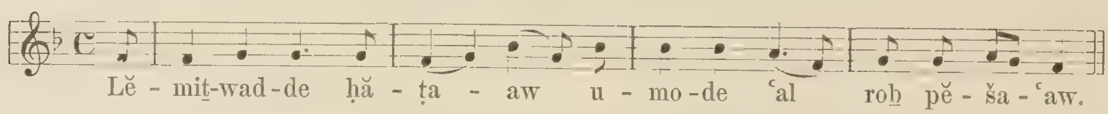
75 im Maqam Bajat-Sabba, Abschnitt a), steht im $^{4}/_{4}$-Abschnitt b) im $^{6}/_{4}$-Takt. — 76 in Ḥiğaz. — 77 ist in der Tefillaweise in rhythmischer Form. — 83 ist in Rehawweise. — 84 in Bajat um eine Quinte höher, also auf Ḥuseni (a). 85, deren Variante 86 ist (aus dem Balkan), hat auch eine andere Version, in der Teil a) ganz abweicht, während Teil b) im wesentlichen gleich ist.

(Konstantinopel-Bukarest, Cohen Linaru II 1.)



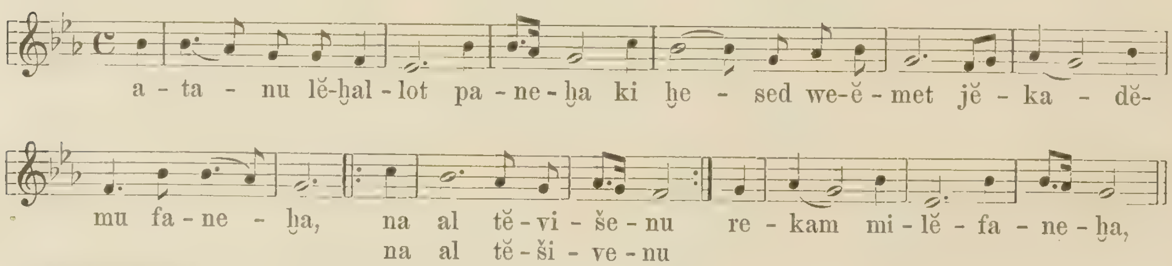
Im babylonischen Ritus findet sich diese Melodie unrhythmisiert (Bd. II, 28).

93 ist in Bajat und findet sich etwas variiert bei den Marokkanern:

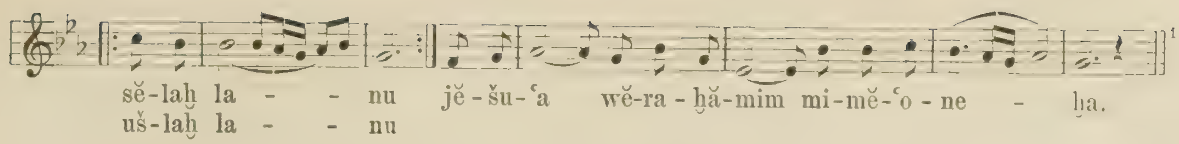


94 und ihre Varianten in 125, 126 in rezitierter Form sind in Nawa. —

95 (Aleppo) und 127 (Jerusalem) sind rhythmisiert, hingegen ist 128 rezitiert und basiert auf der Tefillaweise a), die Londoner Version (Maḥzor III, S. 277) ist im $^{4}/_{4}$-Takt, wodurch der Charakter der Melodie sich naturgemäß ändert:

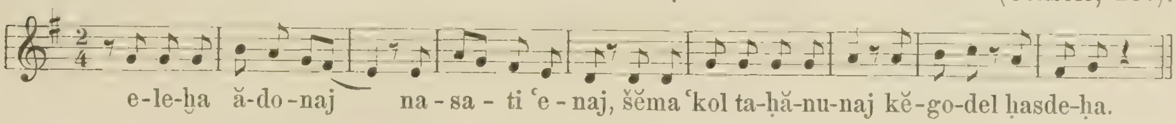


[1] Im Laufe der Zeit ist der ursprüngliche Zeitwert des Hazağmetrums ⏑ – – ⁀ | in ⏑ – ⏑ – verwandelt worden, d. h. anstatt ♪ | C ♩ ♩ ♩. | wurde es zu ♪ | 6/8 ♩ ♪ ♩ |, welcher Irrtum noch bis auf den heutigen Tag fortbesteht. Infolgedessen wurden zu Hazağ-Poesien Melodien in dreiteiligem Rhythmus komponiert. So hat bereits Salomon de Rossi eine Komposition für „Adon ʿolam" (Hazağ) im $^{3}/_{4}$-Takt verfaßt (vgl. Hašširim ăšer lišlomo, Ed. Naumbourg, Paris 1877, S. 18). Von allen Melodien der hebräischen Poesien der Sefardim sind nur die Melodien der Hazağpoesien der Metrik angepaßt und scheinen diese Melodien demnach noch aus der arabischen Herrschaft in Spanien herzurühren, wo der Rhythmus der arabischen Sprache und Poesie lebendig war.



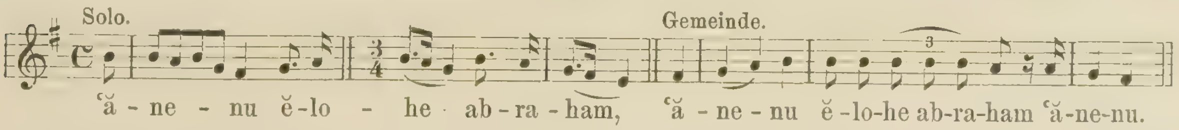
[1]

Die Perser haben diese Melodie in rezitierter Form (Bd. III, 40), ebenso die Babylonier (Bd. II, 45, 66). — 96 aus einem 7taktigen Satz bestehend, klingt sonst europäisch. — Für die Sĕliḥa „Eleḥa ădonaj“ sind mehrere Melodien gebräuchlich: 97—100, 129, 130, 134. Im italienischen Ritus ist für dieses Stück eine zu 99 ähnliche Melodie vorhanden (Consolo, 287):



die aber in $^2/_4$ anstatt $^3/_4$ rhyhtmisiert ist. Babylonien (Bd. II, 46) gleicht 98, Persien (Bd. III, 41) gleicht 134. —

91 (Aleppo) rhythmisiert und 120 (Jerusalem) die ursprünglich rezitierte Form in Antiphona, sie findet sich auch im Ritus Italien (Consolo, 377) und schließt in der Tefillaweise:



92 (Aleppo) und 133 (Jerusalem) sind im Maqam Rehaw und finden sich im persischen Ritus in rezitierter Form (Bd. III, 37). In Italien wird dieser Pizmon in der Tefillaweise a) rezitiert.

101 (Aleppo) rhythmisch und 131 (Jerus.) rezitiert in der obengenannten Seliḥaweise, das Motiv



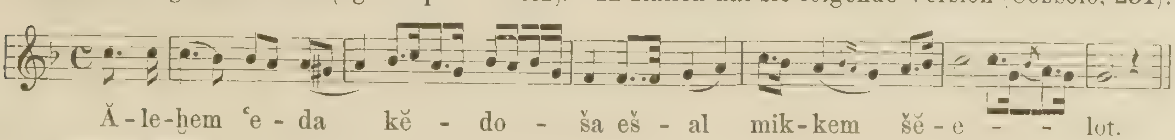
erinnert an das Motiv zu den Worten „jašmiʿa jĕšuʿa“ in 243 und 247. — 110 gleicht 220, 221.

135 in Bajat-Nawa und 177 (Aleppo) erinnern an den Ritus Amsterdam-London (D. Aguilar S. 53, Maḥzor I, S. 65). — Die Qinot 136, 141, 175, 149, 166 haben Melodien in Nawa-Rast mit Durschluß, während Halbschluß auf g Mollcharakter hat.



Ihre Tonart ist die mixolydische Kirchentonart. In Amsterdam-London ist diese Weise ebenfalls üblich (Maḥzor I, S. 66).

Eine andere Weise, aus der Jjobweise abgeleitet, wird für manche Qinot gebraucht, wie in 147 und 181, 158 auch in Italien (Consolo 238, 239) und Amsterdam-London (D. Aguilar Nr. 53, 57, 58; Maḥzor I, S. 62, 67). — Die Melodie zu 139—140 wird auch für andere Qinot verwendet und zwar zu 164, 180, 142—174, die auch im Ritus Babyl. in rezitierter Form (Bd. II, 100) und in Marokko vorhanden ist. Anklänge zur besprochenen Melodie hat 143 (Jerus.) und 178 (Aleppo), im letzteren Fall steht sie in $^3/_4$, im ersteren Fall in $^{11}/_4$, die in der Rhythmik „Zarafkand“ genannt wird (vgl. Kap. IV unten). In Italien hat sie folgende Version (Consolo, 231):



[1] Cohen Linaru II, S. 18, hat eine andere Melodie.

Bei Carpentras ist diese Melodie sehr verändert (vgl. Chants etc. S. 177), ebenso in London (D. Aguilar, S. 47 u. Maḥzor, S. 60):



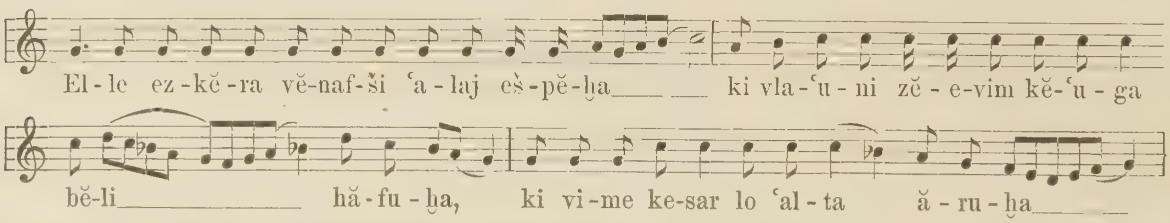
144 und ihre Variante 162 (Balkan) ist auch in Italien (Consolo, 240) und London (D. Aguilar Nr. 57; Maḥzor I, S. 61) vorhanden. — 146 und 173 im Maqam Siga mit d× oder d♯, die türkische Siga genannt[1]. In Siga sind auch 153, 1704 und 183, 163. — In Italien ist sie auch vertreten

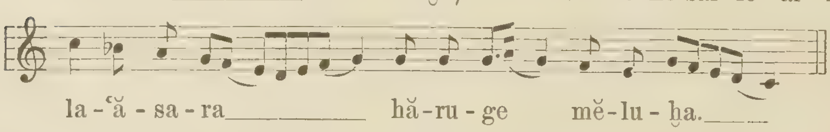


(Consolo, 232.)

ebenso in Amsterdam-London (D. Aguilar, 56). In denselben melodischen Tonreihen ist 167 und 256, in Babylonien (Bd. II, 101) und London (Maḥzor I, S. 61). In der türkischen Siga ist auch 157, 165, 168.

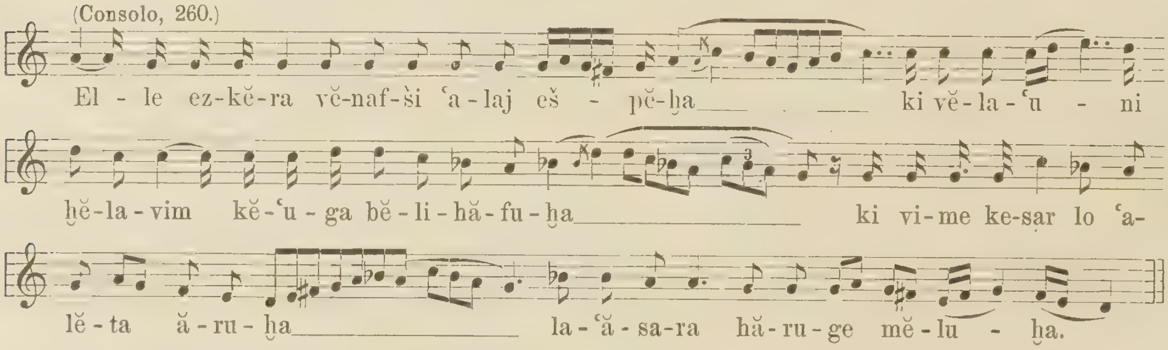
Im Maqam Isphahan[2] sind 148 und 182, 150, 155, 176 und 179. Der erste Teil von 154 ist im Bajat-Nawa und $^6/_4$, der zweite Teil um eine Oktave tiefer, also in Jaka und $^4/_4$, und ist auch im Ritus Italien, allerdings in veränderter Form, zu finden (Consolo, 258). — 144 gleicht 159 bzw. 169 in rezitierter Form. Die europäischen Sefardim singen diese Melodien in der mixolydischen Kirchentonart, wobei anfangs die Septime groß ist. London, auch New York (nach mündlicher Mitteilung aufgezeichnet), vgl. auch D. Aguilar, 57; Maḥzor I S. 66.





, ebenso im Ritus Italien.

(Consolo, 260.)

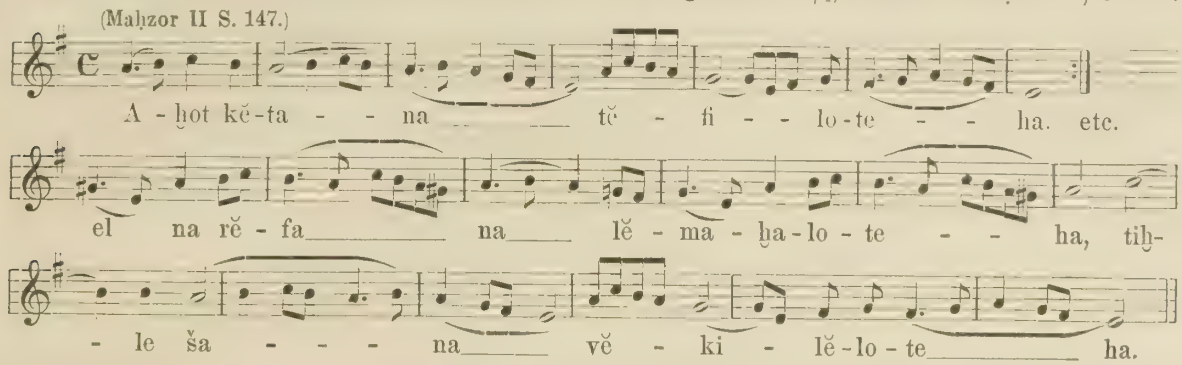


Sie hat eine eigentümliche Fassung, anfangs in c mixolydisch, zum Schluß wird nach d moduliert, welche Modulation nur als Quinte von g phrygisch denkbar sein kann.

---

[1] Vgl. Parisot, Rapport etc. 1902, S. 188.
[2] Siehe darüber in Kap. IV unten.

185 und deren Abkürzung 187 ist in Ṣabba und gleicht der italienischen Version (Consolo 224), ebenso in Aleppo (192), wo noch eine eigene Melodie für die letzte Strophe „Ḥizĕqu wĕgilu“ im Ḥiǧaz steht. Die Londoner Version gleicht 185. Bei E. Aguillar im $^3/_4$, besser im Maḥzor II, S. 147:



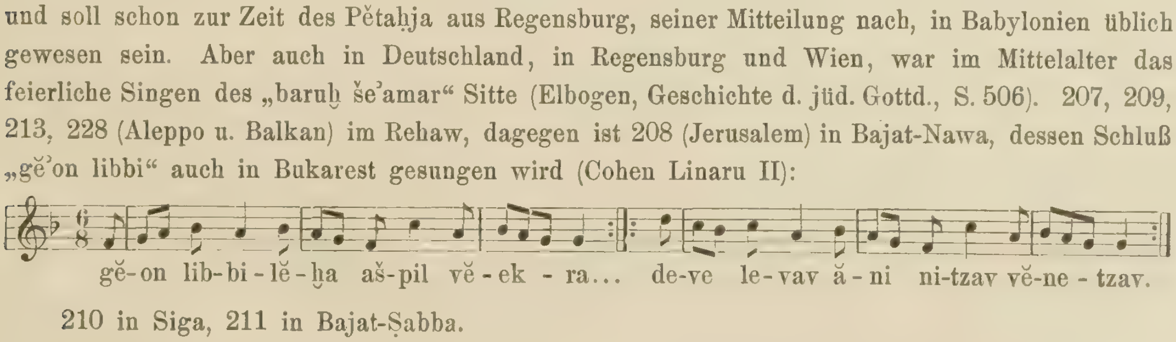
Auf dem Balkan ist eine andere Melodie für dieses Stück im Gebrauch, vgl. Bsp. 186, das im Maqam Rehaw steht. In Bukarest hat diese Melodie kleine Varianten (Cohen Linaru II):



186 ist in $^{10}/_4$ oder im 10teiligen „Faḥet“ (vgl. Kap. IV Rhythmus) und wurde in Bukarest zu $^2/_4$ europäisiert.

Da diese Dichtung in Saloniki im 16. Jahrhundert entstand, so können die Melodien entweder Übertragungen älterer Poesien sein, ein Vorgang, der im synagogalen Gesang gang und gäbe ist, oder neue Vertonungen.

Am zweiten Neujahrsabend wird in Syrien und am Balkan die Poesie „Ḥon taḥon“ in manchen Gegenden nach 193 in Ḥuseni, in anderen Gegenden nach 194 im Ḥiǧaz gesungen. — 197 eine Salonikier Melodie, in welcher am Neujahrsabend von der 5. Strophe der Hymne „Jigdal“ intoniert wird, im Maqam Siga. — 199—203 sind verschiedene Melodien für die Verse „ădonaj meleḫ“ (oft in den Pslm.), „ădonaj malaḫ“ (oft in den Pslm.), „ădonaj jimloḫ lĕʿolam waʿed“ (Exod. 15, 18), zusammenfassend in einem Satze oder „ădonaj hu haĕlohim“ (Könige II, 18, 39), welche die Sefardim mit großer Feierlichkeit singen, zumal diese Verse kabbalistische Inspiration erhalten haben. — 204—206 für „baruḫ šeʾamar“ und ebenso „nišmat“ wird in besonders feierlicher Weise gesungen, wie wir diese Art bei den Bucharaeren gesehen haben (Bd. III, Einl. S. 49), und soll schon zur Zeit des Pĕtaḥja aus Regensburg, seiner Mitteilung nach, in Babylonien üblich gewesen sein. Aber auch in Deutschland, in Regensburg und Wien, war im Mittelalter das feierliche Singen des „baruḫ šeʾamar“ Sitte (Elbogen, Geschichte d. jüd. Gottd., S. 506). 207, 209, 213, 228 (Aleppo u. Balkan) im Rehaw, dagegen ist 208 (Jerusalem) in Bajat-Nawa, dessen Schluß „gĕʾon libbi“ auch in Bukarest gesungen wird (Cohen Linaru II):



210 in Siga, 211 in Bajat-Ṣabba.

212 ist in der Tefillaweise e) und wird nur auf dem Balkan gesungen. 218 und 219, ebenso 231 (Aleppo) in Siga oder Auǧ und hat Ähnlichkeit zu den spanischen Melodien 1, 3 (vgl. oben). Sie ist der Ḥazaǧmetrik des Gedichtes (von J. Hallewi) angepaßt, in $^4/_4$ mit Auftakt (vgl. oben), und wenn der Umstand in Betracht gezogen wird, daß diese Melodie bei allen Sefardim vorhanden ist, so wäre die Schlußfolgerung zu ziehen berechtigt, daß sie noch aus dem 11. Jahrhundert, also aus der Zeit des Dichters herrührt. Die italienische Version ist (Consolo, S. 137):

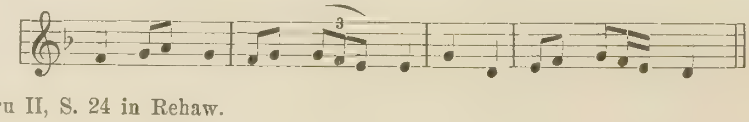


Die letzte Strophe „Hamĕḇoraḇ" wird in einer anderen Melodie gesungen, 232 ist die Aleppoer Weise. — 239 stammt aus Saloniki. — 240 und 241 in Bajat-Ṣabba. Für die zweite Hälfte der Dichtung „siḥu lĕimmi" etc. wird eine andere Melodie verwendet (242). Die italienische Weise (Consolo, 225—327) ähnelt der orientalisch sefardischen nur im allgemeinen und für die letzte Strophe „libritha šoḇen" gibt es eine andere Melodie. In Aleppo wurde eine zweite Melodie für diese Dichtung angepaßt, die im Isphahan ist (246). — In Bukarest ist wiederum eine andere Melodie üblich[1]. In London steht eine andere Vertonung in Siga (Aguilar Nr. 30). Die Ursache der verschiedenen Vertonungen dieser Poesie mag vielleicht darin zu suchen sein, daß ihr Dichter in Aleppo im 12. Jahrhundert gelebt hat und erst spät in den sefardischen Ritus für Neujahr Aufnahme fand. In Cod. Venedig 1524 ist sie als nichtobligatorisch für Jom Kippur nach Minḥa, erst durch Ed. Venedig 1581 wurde sie an ihren jetzigen Platz gesetzt.

248 findet sich in Babylonien (vgl. Bd. II, Einleitung S. 20), die Bukarester Version gleicht der orientalisch-sefardischen (Cohen, Linaru, S. 14).

Die Nummern 252, 255 und 256 sind für „Hajjom hărat ʿolam", mit denen die Vorbeter oder ihre Gehilfen von der Kunstfertigkeit ihrer Kehle Proben ablegen. — 257 ist ein Gemeindegesang in der Gebetsweise b). 258 zur Dichtung „Lĕḫa eli" von Ab. ibn Ezra in Bajat-Ṣabba, 261 (Balkan), 266 alte Jerusalemer Version, auch Bukarest (Cohen Linaru). 282 Aleppoer Weise in Nawa und schließt auf Rast (c). Alle diese Melodien haben $^4/_4$-Takt mit Auftakt, der Rhythmik der Dichtung, Hazaǧ, gemäß. — 259 für „Kol nidre" in der Tefillaweise, ebenso in Bukarest (a. o. O.), hat aber keine Beziehung zur bekannten Kol nidremelodie der Aschkenasim, obwohl ähnliche Motive im spanischen Gesange zu finden sind (vgl. 47 der oben gegebenen Beispiele). — Die Jemeniten verwenden für Kol nidre (Bd. I, 116) die Sĕliḥaweise, die Perser (Bd. III, 79) und die Babylonier (Bd. II, 74) desgleichen, die Marokkaner rezitieren in der Tefillaweise, ebenso die Italiener (Consolo, 345), in Aleppo wird Tefillaweise b) 284 benutzt. Jedenfalls ist für Kol nidre bei den Orientalen und Sefardim keine Spur von der aschkenasischen Melodie zu finden, noch haben sie überhaupt eine gemeinschaftliche Melodie oder Weise.

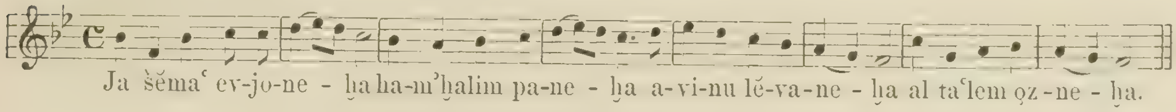
262 für „anna bĕqorenu" ist schon in der Einleitung zu Bd. II, S. 20 besprochen worden. 265 ist eine balkanische Version, 285 Aleppo, ebenso in Bukarest (ebenda S. 42) und London (Aguilar 33). 268 (Jerusalem), 269 (Balkan), 270 (Jerusalem) andere Version. Bukarest (ebenda S. 54) und die europäischen Sefardim haben andere Melodien. 287 in der Sĕliḥaweise b) von der Gemeinde Solo rezitiert und schließt in der Pentateuchweise, ebenso die Italiener (Consolo 364). Die ʿAboda hat eine eigene Weise (279, 292, 300, 301, 303), die auch für manche Pijjutim am Versöhnungstage benutzt wird. Ihre Tonreihe ist



[1] Cohen Linaru II, S. 24 in Rehaw.

293 Text von J. Hallewi in Hazağ, deswegen ist auch die Rhythmik der Melodie der Hazağmetrik angepaßt. — 294 für „ja ajom“ gleicht der oben angeführten Londoner Melodie. — 295 in Rehaw (Aleppo). 299, Text von J. Nağara, ist ebenfalls in Rehaw. — 302 in Ḥiğaz für die Musafqĕduša, ist allen orientalischen Sefardim bekannt. — 307 in Nawa, auch in Bukarest (Cohen Linaru II, 58). Die Londoner Weise ist geändert in Dur:

(Aguilar Nr. 35, Maḥzor III S. 279):

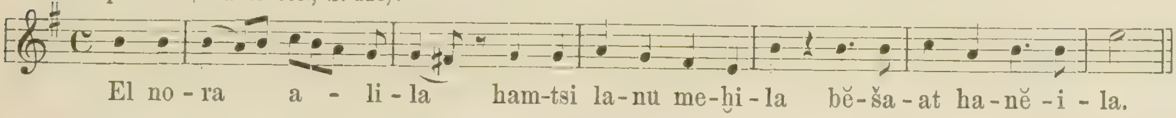


309, 310 für „el nora“ ähnelt den angeführten spanischen Melodien 2, 3. Diese Melodie ist bei allen Sefardim, wenn auch mit Varianten, vorhanden.

Italienisch (Consolo, 441):



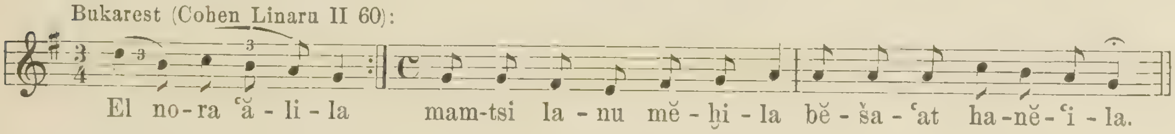
Carpentras (Chants etc., S. 118):



(Aguilar Nr. 36, Maḥzor, III S. 280) London:



Bukarest (Cohen Linaru II 60):



Wenn wir einen Rückblick über die vorangegangene Analyse des traditionellen Gesanges der Sefardim werfen, so treten uns die im Eingang dieses Kapitels angedeuteten drei Schichten vor Augen, a) die ältesten Gesangsarten, die Weisen der Bibel und der alten Gebete, welche allen jüdischen Zentren bekannt sind, b) die Melodien der maurisch-spanischen Zeit, welche bei allen Sefardim im Orient sowohl als auch in Europa und Amerika in Gebrauch sind, wie die Nummern 95, 139, 144, 218, 262, 294, 307, 309 nebst ihren Variationen, und c) die in den letzten Jahrhunderten im Orient und Europa aufgenommenen Melodien, in welchen natürlich die orientalischen Sefardim den europäischen gegenüber differieren. — In bezug auf den Vortrag und Geist des traditionellen Gesanges haben die orientalischen Sefardim den jüdisch-orientalischen Charakter aufrechterhalten; dagegen wirkte der europäische Einfluß auf die warme Innigkeit des Vortrages bei den Sefardim in Europa erkaltend. Die freie, lebhafte Improvisation der alten Weisen, die Hauptcharakteristik des jüdischen und morgenländischen Gesanges, stagnierte, und die Weisenformeln, die eigentlich nur lose Rahmen bilden, worin der Phantasie freier Spielraum gewährt wurde, schrumpfte zur verknöcherten Monotonie zusammen.

Wir sehen, daß die Form des sefardischen traditionellen Gesanges dieselbe blieb wie sie es im 14. Jahrhundert war, nach der Darstellung des Samuel ibn Abun, daß „Ḥizana (d. h. Poesien) in Melodien von der Gemeinde gesungen wurde, Tefilla (d. h. das eigentliche Gebet) vom Vorbeter rezitiert wurde, wobei die Gemeinde schwieg"[1]. — Wir sehen ferner, daß der sefardische Gesang in den syrischen, türkischen und balkanischen Gemeinden sich einbürgerte.

2. RELIGIÖSE LIEDER.

Die Texte der religiösen Lieder sind innerhalb einer tausendjährigen Periode entstanden. Der größte Teil ist von bekannten und unbekannten Dichtern seit Donaš (im 10. Jahrhundert) verfaßt worden, indessen sind auch Volkspoesien oder volkstümliche Dichtungen erhalten, wie 381, 385, 392, 398, 466, 475. — Die Melodien sind meistens aus der orientalischen, in dieser Sammlung aus der arabischen und türkischen Volksmusik entliehen oder ihnen nachgebildet worden. Zu den älteren Bestandteilen gehören die Melodien 344 und 345, ebenso die Baqašot-Bittgesänge 346 bis 363. Sie sind alle in den Maqamat gehalten, 346 und 347 in Auğ., 348 in Siga, 349 in Nawa, 350, 352, 353, 354, 356, 358 in Bajat, 355 in Siga-Mahur, 357 in Rehaw, 359 in Rast, 360 in Bajat-Ṣabba, 361 in Bajat, 362 in Rehaw, 363 in Ṣabba. —

Die Melodien der Lieder, Pizmonim genannt, sind meist jüngeren Datums und werden je nach Geschmack der Sänger geändert oder durch andere Melodien ersetzt, die sich einer gewissen Popularität erfreuen. Sie sind alle in Maqamat geordnet (364—475). Im übrigen sei auf die Ausführungen in der Einleitung zu Bd. II Ende hingewiesen[2].

3. DIE SPANISCHEN LIEDER.

Wie in anderen Ländern, wo jüdische Niederlassungen von längerer Dauer waren, haben auch in Spanien die Juden mit der Landessprache sich den Volksgesang angeeignet, und zwar wie im Kapitel I erwähnt wurde, hatten sie sich in Kastilien bereits im 13. Jahrhundert das spanische Idiom zu eigen gemacht und wahrscheinlich lange danach gleichzeitig arabisch und spanisch gesprochen. Erst in den letzten 150 Jahren vor ihrer Vertreibung ist die spanische Poesie zur Blüte gelangt, und so hat sich allmählich ein spanischer Volksgesang aus dem arabischen entwickelt. Die Spaniolisierung des jüdischen Volksliedes ist teils aus innerer Assimilation, teils aus äußerer Unterwürfigkeit und Gefallsucht vor ihren Unterdrückern — der Geistlichkeit der katholischen Kirche und den nationalen Chauvinisten — geschehen. Sie entbehren meistens jeder Originalität, jeder Anspielung auf jüdische Lebensbedingungen und Verhältnisse, Anschauungen und Sitten, wie sie sich in dem deutsch-jüdischen Volkslied zeigen. Ihr Inhalt ist zum größten Teile Liebesromantik. Teilweise haben die orientalischen Sefardim alte kastilische Romanzen aufbewahrt, teilweise haben sie selbst neue Lieder geschaffen, und diese Produktion wird in den großen Gemeinden, wie Saloniki und Konstantinopel, fortgesetzt. Älteren Datums sind die Texte zu 491, 492. Manche sind jüngeren Datums, wie 478 oder 500. Die in der Türkei verfaßten Stücke haben türkische Worte, da ihr spanisches Idiom mehrere türkische und griechische sowohl als auch hebräische[3] Worte aufgenommen hat. —

---

[1] In seinem Werke Ifḥam il Jehud bei Elbogen a. o. O. S. 283.

[2] Indessen scheint bezüglich der Auswahl der Melodien, wenigstens der kabbalistischen Texte, eine gewisse Geschmacksrichtung gewaltet zu haben. Denn sie zeigen Vorliebe für Bajat-, Ṣabba- und Nawamelodien, welche eine gewisse mystische Stimmung hervorrufen, was der Geistesrichtung der Kabbalisten angemessen ist: ein Sehnen und Verlangen nach überirdischen Wesen, nach mystischer Liebe und himmlischer Schönheit, nach dem Unerfaßlichen, Unendlichen, nach dem En-sof.

[3] Hebräische Ausdrücke werden bei ihnen wahrscheinlich schon in Spanien eingedrungen sein.

Die spanischen Lieder werden von der Jugend und den Frauen gesungen, daher der weichlich schwärmerische Ton im Texte sowohl als auch in der Melodik.

Manche der Melodien, wie 476 und 496, 477, haben Ähnlichkeit zu den spanischen Liedern (vgl. die oben angeführten Bsp.). Die Melodie zu 491 ist ebenfalls alt, der Text bildet ein episches Lied von „Haman" (abgedruckt in der Sammlung „Jagel Jaaqob", Jerusalem 1882). — 478—482, 496—500 stammen aus Saloniki, deren Melodien griechische Färbung haben. Spanischen Charakter verraten 483, 485. Dagegen ist 484 türkisch, 486, 488, 489 arabisch, 499 im Ḥiǧaz, 492 ist ein bekanntes griechisches Lied; ob auch die Melodie griechisch ist, scheint zweifelhaft zu sein.

In Jerusalem ist der jüdisch-spanische Volksgesang im Aussterben begriffen, durch Überhandnahme des arabischen, europäischen und hebräisch-nationalen Einflusses[1]. —

Die Beziehung des jüdischen Gesanges zum orientalischen sowohl als auch der Einfluß, den er von letzterem erhalten, kann nur dann voll und ganz erkannt werden, wenn man eine umfassende Kenntnis der arabisierten vorderasiatischen Musik erlangt. Um zu einer solchen zu verhelfen, ist im folgenden Kapitel eine Beschreibung derselben gegeben, welche genügen wird, wenigstens ein allgemeines Bild davon zu verschaffen.

[1] Über die orientalischen Elemente im spanischen Volksgesang siehe Kap. V unten.

Kapitel IV.

DIE ARABISCHE MUSIK.

In der Musik des vorderasiatischen und nordafrikanischen Orients treten dem Forscher drei nationale Richtungen entgegen: Die persische (Persien, Mesopotamien, Bagdad), türkische (Norden des alten türkischen Reiches) und arabische (Syrien, Arabien, Ägypten). Soweit diese Richtungen miteinander in Berührung kamen, haben sie sich gegenseitig beeinflußt und vermischt.

Die arabische Musik hat hauptsächlich der persischen Eingang gewährt. Ihr verdankt sie ihre Theorie, die von persisch-arabischen Philosophen in unzähligen Büchern behandelt ist[1]. Für die Praxis hat diese freilich nie einen Wert gehabt, da die orientalischen Musiker um Theorie sich herzlich wenig kümmerten; die Theorie galt vielmehr als Zweck für sich, in der philosophischen Spekulation fand sie ihr Genüge.

Musikalischen Einfluß übten die Perser aber auf den Gesang der Wüstensöhne Arabiens dadurch aus, daß sie deren wilden Volksgesang in Kunstformen brachten, oder vielmehr ihn in die Bahnen ihrer eigenen Musik lenkten. Diese Einwirkung währte ein Jahrtausend, bis die Türken die islamische Welt eroberten. Der leidenschaftliche Gesang der siegesbewußten Türken imponierte den Arabern, und sie fingen nun allmählich an, den türkischen Gesang zu erlernen. Durch den Zusammenstoß der beiden Gesangsarten entstanden wiederum neue Maqamen. Wie Bagdad in der arabischen Glanzperiode, so wurden jetzt Saloniki und Konstantinopel Stätten für Kunst und Musik.

Mit dem Aufblühen Ägyptens im vorigen Jahrhundert begann auch dort eine neue Ära für die arabische Musik, und gegenwärtig blüht hier eine aus persischen, türkischen und arabischen Elementen[2] zusammengesetzte Kunstmusik. Trotzdem ist der Volksgesang der Araber von fremden Einflüssen ziemlich verschont geblieben. Die Beduinenstämme singen ihre Volksweisen wie ehedem; ja auch die Fellachen, insofern sie nicht unter dem unmittelbaren Einfluß einer Großstadt standen, blieben ihrem alten Gesange treu.

Die Haupt- und Küstenstädte in der Nähe Ägyptens, wie die Syriens, stehen unter seinem Einflusse: ägyptische Sänger und Gesänge dominieren hier[3]. In Ägypten aber wird jetzt unglaublich viel gedichtet und komponiert. In den letzten Jahren sind dort mehrere Liedersammlungen erschienen, von welchen zwei für uns besonders wertvoll sind, da sie als Einleitung eine Theorie der orientalischen Musik enthalten.

Die erste, ältere und kürzere dieser Theorien ist von Darwisch Muḥammad verfaßt, betitelt „Ṣafaʾa il-auqat fi ʿalm il-naʿạmat“. Dieser Autor beschränkt sich auf die Erklärung der Maqamen

---

[1] Collangettes gibt in seiner Abhandlung „Musique Arabe“ im Journal Asiatique, 1904, VI, 3ff., ein Verzeichnis der arabischen Musiktheorien.

[2] Und nicht zum geringen Teil auch europäischen Elementen.

[3] Nächst Kairo ist es Damaskus, das massenhaft Sängerinnen mit schönen Stimmen produziert. Auch in Aleppo wird tüchtig musiziert. Damaskus und Aleppo galten als die musikalischen Zentren Syriens.

für den praktischen Gebrauch. Die zweite, im Jahre 1905 edierte Theorie[1] ist eine gründliche, ausführliche Arbeit. Der Verfasser, Muḥammad Kamel el-Kholay besitzt in gewissem Grade europäische Bildung. Er kennt die neuen wissenschaftlichen Hilfsmittel der Akustik, wie Tonmesser, Metronom, Monochord, und bedient sich ihrer, um nach Muster der europäischen Forscher auch die Tonalität der orientalischen Musik zu untersuchen. Für uns sind solche Untersuchungen eines Arabers, wenn sie korrekt gemacht worden sind (und in unserem Falle sind sie auch sorgfältig ausgearbeitet) von größter Wichtigkeit. Es schien mir deshalb angezeigt, auf seine Untersuchungen hier einzugehen und sie mit den Resultaten der europäischen Forschung zu vergleichen.

Trotz der Bemühungen mehrerer Musikforscher seit Villoteau, die arabische Musik dem europäischen Verständnis näherzubringen, blieb sie doch dem Europäer ein Rätsel. Zwar sind die gründlichen Arbeiten von M. Meschaqa, Collangettes und v. Hornbostel an sich lobenswert; zum Verständnis des musikalischen Wertes des arabischen Gesanges haben sie jedoch nur wenig beigetragen und den Schlüssel zum Labyrinth der Vierteltöne und Maqamat haben sie gar nicht gegeben.

Die Sammler arabischer Melodien wiederum haben den Fehler begangen, die Intervalle, Tonarten und Taktarten nach denen der europäischen Musik zu gestalten, wodurch ihre ganze Eigenart zerstört worden ist. Der Hauptfehler aber besteht in dem bloßen „Notieren". Dieses hastige Notieren beim erstmaligen oder sogar beim wiederholten Abhören, ohne die betreffende Melodie erst selbst zu erlernen, ihre Tonart und Taktart zu erkennen und womöglich ein arabisches Instrument selbst zu beherrschen und im Orchester mitzuwirken, ist ein völlig zweckloses Bemühen, das nur mehr zur Verwirrung beiträgt.

Diese Abhandlung sucht den angeführten Bedingungen zu entsprechen. Sie bietet die Ergebnisse meiner Erfahrungen während mehrjähriger Beschäftigung mit orientalischer Musik. Die hier gebotenen Melodienbeispiele habe ich wiederholt im Verein mit arabischen Musikern auf dem „ʿUd" gespielt und mit Sängern im Chor gesungen. Ich darf deshalb hoffen, damit ein korrektes Bild der arabischen Musik zu geben.

1. DIE TONSTUFEN.

Es hat lange genug gedauert, bis Michel Meschaqa endlich mit dem System der Dreiviertelstufen aufgeräumt hat. Bis dahin wurde dies von den persischen Sofisten geschaffene System von allen europäischen Musikhistorikern als Wahrheit angenommen. Das von Meschaqa aufgestellte System[2] wurde von Collangettes nachgeprüft[3]. Danach enthält die Tonleiter keine Spur von Dritteltönen, sondern 24 Stufen, Vierteltöne, die in 7 diatonische Stufen innerhalb einer Oktave eingeteilt sind.

Dem europäischen Musiker aber wird dieses neue System auch wenig nützen; eine Tonleiter von 17 Stufen ist ihm vielleicht noch angenehmer als eine von 24 Stufen. Denn wie diese Anzahl von Stufen in der Praxis zum Vorschein kommen soll, darüber geben die erwähnten Forscher keinen Aufschluß.

Darwisch Muḥammad erklärt in seiner obenerwähnten Abhandlung das Tonsystem, indem er das ʿUd zu Hilfe nimmt, was auch das beste Hilfsmittel für die Erzeugung der Viertelstufen

[1] Mit dem Titel „Musiqa esch Scharqije".

[2] In Arabisch, Beirut 1840, wurde seine Abhandlung von Eli Smith ins Englische übertragen und mit Ergänzungen versehen, veröffentlicht im Journal of the American Oriental Society, Vol. I, 1847, S. 171: „A treatise on the arab. music etc.

[3] In seiner Abhandlung Musique Arabe s. o.

ist. Das ʿUd hat 5 Saiten; die erste davon ist einzeln, die anderen vier doppelt. Saite 1 heißt jaga, Saite 2 ʿaschiran, Saite 3 duga, Saite 4 nawa, Saite 5 kardan.

„Schlage den jaga ohne Fingerdruck an, sodann schlage ʿaschiran ebenfalls ohne Fingerdruck an, darauf den ʿaschiran nochmals; indem du den 2. Finger (sabâba) auf ihn drückst, erhältst du den Ton ʿirâq. Darauf drücke wiederum den ʿaschiran aber mit dem 4. Finger (bunṣar), und der Ton rast entsteht. Nachher schlage den duga „frei“ (ohne Fingerdruck) an, er gibt den gleichnamigen Ton duga; darauf drücke auf ihn mit dem 2. Finger, so entsteht siga; wenn du aber mit dem 4. Finger auf ihn drückst, so gibt er g̃arga. Dann schlage den nawa leer an, er gibt dir den Ton nawa. Drückst du auf denselben mit dem 2. Finger, ergibt es ḥusêni, mit dem 4. Finger — aug̃. Schlage dann kardan leer an, der entstehende Ton heißt kardan; drückt man auf den letzten mit dem 2. Finger, entsteht muḥajer, mit dem 4. — g̃wab-siga. Will man aber den 14. Ton erzeugen, der die Antwort des g̃arga ist, so muß man mit dem 5. Finger (ḥunṣar) auf die Saite kardan drücken. Man merke die angegebenen Regeln und spiele die Töne von unten nach oben, d. h. vom 1. bis zum 14. Ton und vom 14. bis zum 1. Ton abwärts.“

Diese 14 leitereignen Töne sind demnach:

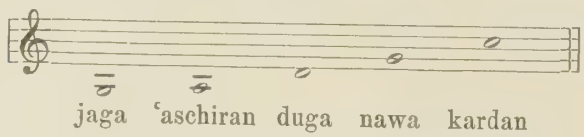
1. jaga	8. nawa	=	die Antwort,	Oktave,	des	jaga.
2. ʿaschirân	9. ḥusêni	=	„	„	„	ʿaschirān.
3. ʿirâq	10. aug̃	=	„	„	„	ʿiraq.
4. rast	11. kardan	=	„	„	„	rast.
5. duga	12. muḥajer	=	„	„	„	duga.
6. siga	13. g̃wab siga[1]	=	„	„	„	siga.
7. g̃arga	14. „ g̃arga[2]	=	„	„	„	g̃arga.

Über das Stimmen des ʿUd sagt der ägyptische Autor folgendes:

„Zunächst schlage den jaga leer an (denn dieser Ton ist ja der schwächste [tiefste] Ton), darauf schlage den nawa, welcher die „Antwort“ des jaga bilden muß; diese beiden Töne müssen so klingen, als wären sie ein Ton. Schlage dann den ḥusêni mit dem 2. Finger an und zu ihm ʿaschiran, der sein Fundament (Grundton) ist (arabisch karâr). Dann drücke auf den ʿaschiran mit dem 4. Finger, und der erzeugte Ton rast muß mit seiner „Antwort“ kardan eins klingen. Auf den kardan drücke mit dem 2. Finger muḥajer, welcher die Antwort des duga ist.“

Daraus folgt, daß der arabische Musiker ebenfalls zunächst die diatonische Tonleiter spielt.

Die Stimmung des ʿUd im allgemeinen bleibt sich immer gleich, die tiefste Seite jaga gibt gewöhnlich das kleine g an, was von den Sängern natürlich um eine Oktave tiefer gesungen wird. Manchmal ist die Stimmung sogar einen Halbton höher oder tiefer. Die 2. Saite (ʿaschiran) steht um einen Ganzton höher als jaga, Saite 3 (duga) und eine Quinte höher als jaga, Saite 4 (nawa) bildet die Oktave zu jaga, und Saite 5 ist eine Quarte höher als nawa.



Vgl. auch Collangettes a. a. O., Dalman, Pal. Diwan, Anhang.

[1] g̃wab = Antwort, ist der Terminus für Oktave.
[2] Demnach sind das zwei Oktaven.

Die arabische Musik ist mit dem ʿUd[1] eng verwachsen, da sein Umfang dem stimmlichen Umfang der Sänger gleichkommt[2].

Die Erzeugung der 14 Haupttöne geschieht nach folgendem Schema:

Saite	Ton	Finger
jaga	jaga	—
ʿaschirân	ʿaschirân	—
„	ʿirâq	2
„	rast	4
duga	duga	—
„	siga	2
„	ḡarga	4
nawa	nawa	—
„	ḥusêni	2
„	auḡ	4
kardan	kardan	—
„	muḥajer	2
„	ḡwab-siga	4
„	„ -ḡarga	5

Wie oben erwähnt, gibt es nun zwischen den Haupttönen Halbtöne (ʿarabat). Diese sind: 1. ʿaḡam-ʿaschirân, 2. zârkala, 3. kurdi, 4. busĕlik, 5. ḥiḡaz bzw. ṣaba, 6. ḥiṣar, 7. ʿaḡam, 8. nahaft bzw. mahur, 9. schahnaz, 10. sunbula, 11. ḡwab busĕlik, 12. ḡwab ḥiḡaz-ṣaba und a) ḥiṣar-jaga, b) ḡuschat oder kawacht. Also ebenfalls 14. Sie werden auf folgende Weise hervorgebracht:

Saite	Ton	steht zwischen den Haupttönen	Finger
jaga	ḥiṣar-jaga	jaga-ʿaschirân	2
ʿaschirân	ʿaḡam-ʿaschirân	aschirân-ʿiraq	2
„	ḡuschat	ʿiraq-rast	3
„	zârkala	rast-duga	4
duga	kurdi	duga-siga	2
„	busĕlik	siga-ḡarga	3
nawa	ḥiḡaz	ḡarga-nawa	4
	ṣaba	„ „	5
„	ḥiṣar	nawa-ḥusêni	2
„	ʿaḡam	ḥusêni-auḡ	3
„	nahaft	auḡ-kardan	4
kardan	schahnaz	kardan-muḥajer	2
„	sunbula	muḥajer-ḡwab siga	3
„	ḡwab busĕlik	ḡwab siga-ḡwab ḡarga	4
„	ḡwab ḥiḡaz-ṣaba	ḡwab ḡarga-ḡwab nawa	5

[1] ʿUd wird im Arabischen ʿain, wau und dal geschrieben, muß also „ʿŪd" gesprochen werden.

[2] Die tiefste Stimme im Orient ist Baryton oder 1. Baß und reicht bis zum G. Allerdings gibt es hohe Tenöre, bei denen das hohe C Mittellage ist. Der Mueddin der großen Moschee in Damaskus weckte während

a) ḥiṣar-jaga wird selten gebraucht, b) ḡuschat-kawascht (in Ägypten ḡuschat, in Syrien kawascht) ist von Darw. Muḥammad nicht als Halbton angegeben, wird aber als solcher in der Praxis verwendet.

Eine siebenstufige (achttönige) Leiter wird Diwan genannt, jeder einzelne Hauptton — Maqam, in Ägypten — Naʿāma. Als erster Ton wird jetzt Rast bezeichnet (vgl. Collangettes a. a. O.). Bemerkenswert ist, daß die Namenreihe der Halbtöne von ʿaschiran beginnt. Der Name des Halbtones auf jaga ist der nämliche wie derjenige des nawa; demnach scheint früher ʿaschiran als erster Ton gegolten zu haben[1]. Ferner ist zu beachten, daß die Namenreihe der Halbtöne bis auf muḥajer geht. Die elf Haupttöne mit eigenem Namen haben also auch je einen Halbton mit eigenem Namen; die abgeleiteten Haupttöne haben auch abgeleitete Halbtöne. Abgesehen von den Haupttönen werden die Zwischenräume der Haupttöne in Vierteltöne geteilt. Darw. Muḥammad und Kamel el Kholay geben folgende Erklärung:

„Die Theoretiker der Musik teilen den Zwischenraum der Töne in Vierteltöne und zwar nach diesem Schema:

Zwischen	rast	und	duga	= 4	Vierteltöne
„	duga	„	siga	= 3	„
„	siga	„	ḡarga	= 3	„
„	ḡarga	„	nawa	= 4	„
„	nawa	„	ḥusêni	= 4	„
„	ḥusêni	„	auḡ	= 3	„
„	auḡ	„	kardan	= 3	„

d. h. sie teilten die Tonleiter in 24 gleiche Viertel."

Man kann die Tonleiter von jeder Viertelstufe beginnen, aber unter der Bedingung, daß die Leiter 24 Vierteltöne enthalten soll.

Collangettes zählt in seinem Tonsystem 25 Viertel; der Unterschied erklärt sich aus der im folgenden angeführten Tabelle (siehe Seite 57).

Demnach stimmen beide Tabellen hinsichtlich der Stufenordnung vollständig überein; die Namenverschiedenheit einer und derselben Stufe mag auf lokale Abweichung zwischen Ägypten und Syrien zurückzuführen sein. Wir behalten aber die ägyptischen Termini bei mit Ausnahme von Kardan, das wir Mahur benennen, folglich auch nahaft für mahur, das in Syrien auch statt Kardan im Gebrauche ist. Aus der vorangehenden Tabelle geht hervor, daß die Stufen 1. Jaga-ʿAschirân, 2. Rast-Duga, 3. Ḡarga-Nawa sowie ihre Oktaven 1. Nawa-Ḥusêni, 2. Kardan-Muḥajer, 3. Ḡwab-Ḡarga-Ḡwab-Nawa je vier Vierteltöne enthalten, die Stufen 1. ʿAschirân-ʿIrâq, 2. ʿIrâq-Rast, 3. Duga-Siga, 4. Siga-Ḡarga sowie ihre Oktaven 1. Ḥusêni-Auḡ, 2. Auḡ-Kardan, 3. Muḥajer-

---

des Ramadan mit einer gewaltigen Kadenz auf dem hohen d alle Gläubigen und Nichtgläubigen dieser Viertelmillionenstadt jede Nacht aus dem Schlafe. Auch sonst bewegen sich die Sänger mit Vorliebe in der hohen Oktave. Die Melodie zum Gebete des Aufrufers, welche in Ḥiḡaz ist (vgl. 16 und Noten Nr. 98), wird in der Oktave gesungen. Natürlich zerreißen die Sänger ihre Stimmen durch dieses Schreien, hauptsächlich die Aufrufer zum Gebet, die Tag und Nacht, in Wind und Wetter vom hohen Turme sich hörbar machen müssen. Deswegen halten sie auf ihrem Posten nur kurze Zeit aus. Die Aufrufer an der Omarmoschee und Davidsburg werden regelmäßig in jedem Winter stockheiser. „Das ist von Allah gekommen", erklärte mir ein Aufrufer, der seine Stimme durch Erkältung verloren hatte.

Gute Spieler bringen auch einen 15. und 16. Ton hervor. Sonst aber spielt man die hohen Töne um eine Oktave tiefer (vgl. z. B. Mahurani, Noten Nr. 103). Das Instrument Kanûn, obwohl es drei Oktaven hat, vom kleinen c bis zum c''', ist nur bei moderneren Musikern im Gebrauch, die Volksmusikanten kennen nur das ʿUd.

[1] Kamel el-Kholay a. a. O. S. 29 sagt, daß jaga ursprünglich rast war, aber der tiefen Stimmen wegen um eine Quarte herabgesetzt worden ist.

I.
Tabelle von Darwisch Mohammad und Kamel el-Kholay[1].

I.	1.	I. Jaga.
	2.	II. nam ḥiṣar, b) qaba-ḥiṣar.
	3.	III. ḥiṣar, qaba.
	4.	IV. taq ḥiṣar qaba; b) schuri.
II.	5.	I. ʿAschirân.
	6.	II. nam ʿaḡam-ʿaschirân.
	7.	III. ʿaḡam-ʿaschirân.
III.	8.	I. ʿIraq.
	9.	II. nam ḡuschat, b) kuschat.
	10.	III. ḡuschat, b) kuschat.
IV.	11.	I. Rast.
	12.	II. nam zarkala, b) zirkula.
	13.	III. zarkala, b) zirkula.
	14.	IV. taq zarkala, b) zirkula.
V.	15.	I. Duga.
	16.	II. nam kurdi, b) nahăwand.
	17.	III. kurdi.
VI.	18.	I. Siga.
	19.	II. nam busĕlik.
	20.	III. busĕlik, b) uschaq.
VII.	21.	I. Ḡarga.
	22.	II. nam ḥiḡaz.
	23.	III. ḥiḡaz oder ṣabba.
	24.	IV. taq ḥiḡaz, b) ṣabba[2].
VIII.	1.	I. Nawa.
	2.	II. nam ḥiṣâr.
	3.	III. ḥiṣâr, b) schuri.
	4.	IV. taq ḥiṣâr.
IX.	5.	I. Ḥusêni.
	6.	II. nam ʿaḡam.
	7.	III. ʿaḡam, b) neuriz.
X.	8.	I. Auḡ.
	9.	II. nam mahûr.
	10.	III. mahûr, b) auch: nahaft.
XI.	11.	I. Kardan.
	12.	II. nam schah'naz.
	13.	III. schah'naz.
	14.	IV. taq schah'naz.
XII.	15.	I. Muḥajer.
	16.	II. nam sunbula.
	17.	III. sunbula, b) zawal.
XIII.	18.	I. Ḡwab-Siga, b) Bazruq.
	19.	II. ḡwab-nam-busĕlik.
	20.	III. „ busĕlik.
XIV.	21.	I. Ḡwab-Ḡarga, b) Mahurani.
	22.	II. ḡwab-nam-ḥiḡaz.
	23.	III. „ ḥiḡaz-ṣaba.
	24.	IV. „ taq-ḥiḡaz, b) ṣaba.
		ḡwab Nawa.

I.
Tabelle von Michel Meschaqa (auch bei Collangettes).

I.	1.	I. Jaga.
	2.	II. nam ḥiṣar,
	3.	III. ḥiṣar.
	4.	IV. taq ḥiṣar.
II.	5.	I. ʿAschirân.
	6.	II. nam ʿaḡam.
	7.	III. ʿaḡam.
III.	8.	I. Iraq.
	9.	II. kawascht.
	10.	III. taq kawascht.
IV.	11.	I. Rast.
	12.	II. nam zarkala.
	13.	III. zarkala.
	14.	IV. taq zarkala.
V.	15.	I. Duga.
	16.	II. nam kurdi.
	17.	III. kurdi.
VI.	18.	I. Siga.
	19.	II. busĕlik.
	20.	III. taq busĕlik.
VII.	21.	I. Ḡaharga.
	22.	II. ʿaraba.
	23.	III. ḥiḡaz.
	24.	IV. taq ḥiḡaz.
VIII.	1.	I. Nawa.
	2.	II. nam ḥiṣâr.
	3.	III. ḥiṣâr.
	4.	IV. taq ḥiṣâr.
IX.	5.	I. Ḥusêni.
	6.	II. nam ʿaḡam.
	7.	III. ʿaḡam.
X.	8.	I. Auḡ.
	9.	II. nahaft.
	10.	III. taq nahaft.
XI.	11.	I. Mahûr.
	12.	II. nam schah'naz.
	13.	III. schah'naz.
	14.	IV. taq schah'naz.
XII.	15.	I. Muḥajer.
	16.	II. sunbula.
	17.	III. zawal.
XIII.	18.	I. Buzruq.
	19.	II. ḥusêni-schad.
	20.	III. taq ḥusêni-schad.
XIV.	21.	I. Muhurani.
	22.	II. ḡwab-nam-ḥiḡaz.
	23.	III. „ ḥiḡaz.
	24.	IV. „ taq ḥiḡaz.
	?25.	Ramal-tuti.

[1] Die Variationen bei el-Kholay sind mit b) bezeichnet.

[2] Demnach ist nach el-Kholay ṣaba um einen Viertelton höher als ḥiḡaz; der Autor bemerkt (S. 33) hierzu, daß, wenn ṣaba auf ḥiḡaz, d. h. einen Viertelton tiefer gesungen wird, der Maqam alsdann ʿUzal genannt wird, worauf wir noch zurückkommen werden.

Ḡwab-Siga und 4. Gwab-Siga-Ḡwab-Ḡarga nur je drei Vierteltöne. Die Halbtöne stehen in den vierviertelstufigen Intervallen in der Mitte und bilden eine richtige Halbstufe, in den dreiviertelstufigen Intervallen aber auf der dritten Viertelstufe nach Tabelle I und auf der zweiten nach Tabelle II; d. h. nach Tabelle I ist zwischen dem Halb- und oberen Hauptton eine Viertelstufe, nach Tabelle II aber ist die Viertelstufe zwischen Halb- und unterem Hauptton. Die Vierteltöne werden nach den Halbtönen benannt mit der Hinzufügung von nim = vor (weniger) und tiq = über (mehr)[1].

Die Bedeutung der Namen.

a) Haupttöne:

Jaga, persisch = erster, eigentlich ja-ka = erste Stelle usw.
ʿAschiran ?
ʿIraq, Gegend im südlichen Mesopotamien.
Rast, persisch = der gerade Ton, oder auch nach der nordpersischen Stadt Rescht.
Duga, persisch = der zweite.
Siga, „ = der dritte.
Ḡarga, „ = der vierte.
Nawa, arabisch = der Kern der Vernunft; persisch = der klangvolle.
Ḥusêni, arabisch. Eigenname nach dem heiligen Ḥusêni ibn Ali (s. u. Maqam Ḥusêni).
Auḡ, persisch Auk = der hohe.
Kardan, persisch = die Grenze.
Mahur, arabisch = das trabende Roß.
Muḥajer, arabisch der wunderliche.

b) Halbtöne:

ʿaḡam, arabische Benennung für das Ausland, hauptsächlich für Persien (s. u. Maqam ʿAḡam).
kuwašt, persisch = Ohr, d. h. Ergötzung des Ohrs.
zarkala, „ = der ausgeklügelte.
kurdi, nach der Provinz Kurdistan.
busĕlik, persisch = der Kuß.
ḥiṣar, persisch und arabisch = der (im Hofe) eingeschlossene, oder auch reduzierte. Nach el-Kholay gleich persisch Perdé = Ton.
nahaft ? nach Meschaqa a. o. O. S. 185 ist es Saga.
schah'naz, persisch des Schah edlen Gefühle.
sunbula, persisch = Rose, Ähre, auch Jungfrau.
ḥiḡaz, arabische Provinz (s. u. Maq. Ḥiḡaz).
Ṣabba, arabisch = keusche Liebe (s. u. Maq. Ṣabba).

Stufengattungen.

Obgleich in den angeführten Tonleitern die Haupttöne aus Vierviertel- und Dreiviertelstufen bestehen, gibt es doch in der arabischen Musik noch Kombinationen von $^1/_4$-, $^2/_4$-, $^3/_4$-, $^4/_4$-, $^5/_4$- und $^6/_4$-Stufen. Diese resultieren aus der Stufenordnung der Skalen der Maqame, die weiter unten zu behandeln sein werden, sind also leitereigene Stufen.

[1] Meschaqa gibt auch eine Vergleichungstabelle des arabischen Tonsystems mit dem neugriechischen a. o. O. S. 179. Vgl. auch Rebours, Traité de Psaltique.

a) Leitereigene $^1/_4$-Stufen: Die 2. Stufe im Maqam Busĕlik = busĕlik-ḡarga.

b) Leitereigene $^2/_4$-Stufen:

1. auf $^3/_4$-Stufen folgend: Die 2. Stufe im Maqam ʿUschaq: siga-busĕlik.
 „ 3. „ „ „ Ṣabba: ḡarga-ṣabba.
 „ 1. „ „ „ Ḥiḡaz kar: rast-zarkala.

2. auf $^4/_4$-Stufen folgend: „ 2. „ „ „ Nahawand: duga-kurdi.
 „ 5. „ „ „ „ nawa-ḥiṣar.
 „ 5. „ „ „ Bajat: ḥusêni-ʿaḡam.
 „ 5. „ „ „ ʿUschaq: ḥusêni-ʿaḡam.
 „ 7. „ „ „ Ṣabba: kardan-schahnaz.
 „ 5. „ „ „ Busĕlik: ḥusêni-ʿaḡam.
 „ 3. „ „ „ Sasgar: ḥusêni-ʿaḡam.
 „ 3. „ „ „ ʿAḡam: duga-kurdi.
 „ 7. „ „ „ „ ḥusêni-ʿaḡam.
 „ 5. „ „ „ Ḥiḡaz-kar: nawa-ḥiṣar.

3. auf $^5/_4$-Stufen folgend: „ 2. „ „ „ Raml: ḥiḡaz-nawa.

4. „ $^6/_4$- „ „ : „ 3. „ „ „ Ḥiḡaz: ḥiḡaz-nawa.

5. „ $^2/_4$- „ „ : „ 3. „ „ „ Raml: nawa-ḥiṣar.

c) Leitereigene $^3/_4$-Stufen:

Im Rast: Die 2. und 3., 6. und 7. Stufe: duga-siga, siga-ḡarga, ḥusêni-auḡ, auḡ-kardan.
„ Nahăwand: 7. Stufe: auḡ-kardan.
„ Bajat: 1. und 2. Stufe: duga-siga-ḡarga.
„ Nawa: 5. und 6. Stufe: „ „ „
„ Siga: 1. und 3. Stufe: siga-ḡarga, nawa-taq ḥiṣar.
„ ʿIraq und Auḡ: 1. und 3. Stufe: ʿiraq-rast, duga-siga.
„ Ṣabba: 1. und 2. Stufe: duga-siga-ḡarga.
„ Ḥiḡaz-kar: 3. und 7. Stufe: siga-ḡarga, auḡ-kardan.

d) Leitereigene $^4/_4$-Stufen:

Maqam Rast: 1., 4. und 5. Stufe: rast-duga, ḡarga-nawa, ḥusêni.
„ ʿAḡam: 1., 2., 4., 5., 6. Stufe: ʿaḡam-kardan-muḥajer, sunbula-ḡwab, ḡarga-ḡwab, nawa-ḡwab, ḥusêni.
„ Nahăwand: 1., 3. und 4. Stufe: rast-duga, kurdi-ḡarga-nawa.
„ Bajat: 3., 4., 6. und 7. Stufe: ḡarga-nawa-ḥusêni, ʿaḡam-kardan-muḥajer.
„ ʿUschaq: 4. Stufe: nawa-ḥusêni.
„ Nawa: 1., 4. und 7. Stufe: nawa-ḥusêni, kardan-muḥajer, ḡarga-nawa.
„ Siga: 2., 4. und 6. Stufe: ḡarga-nawa, nam ḥiṣar-auḡ, kardan-muḥajer.
„ Iraq und Auḡ: 2. und 6. Stufe: rast-duga, nawa-ḥusêni.
„ Ṣabba: 6. Stufe: ʿaḡam-kardan.
„ Ḥiḡaz: 4. und 7. Stufe: nawa-ḥusêni, kardan-muḥajer.
„ Ḥiḡaz-kar: 4. Stufe: ḡarga-nawa.

e) Leitereigene $^5/_4$-Stufen:

Maqam Nahawănd: 6. Stufe: ḥiṣar-auḡ.
„ ʿUschaq: 3. Stufe: busĕlik-nawa.
„ Ṣabba: 8. Stufe: schahnaz-ḡwab-siga.
„ Ḥiḡaz-kar: 2. und 6. Stufe: zarkala-siga, ḥiṣar-auḡ.

Maqam Busĕlik: 6. Stufe: ḥiṣar-auḡ.
„ Raml: 1. und 4. Stufe: siga-ḥiḡaz, ḥiṣar-auḡ.
„ Siga: 4. Stufe: ḥiṣar-auḡ (mitunter).
„ ʿIraq und Auḡ: 4. Stufe: kurdi-nam-ḥiḡaz.

f) Leitereigene $^6/_4$-Stufen:

Maqam ʿUschaq: 6. Stufe: ʿaḡam-zarkala.
„ Ṣabba: 4. Stufe: ṣabba-ḥusêni.
„ Ḥiḡaz: 2. Stufe: kurdi-ḥiḡaz.

Die hier aufgezählten Stufen sind den Skalen der Haupt-Maqamen entnommen, die allgemein bekannt sind. In den Nebenmaqamen gibt es noch mehrere Eventualitäten von Stufen, die aber ausnahmslos nach diesen sechs Stufengattungen gebildet sind.

Ton- und Saitenmessungen des Kamel el-Kholay.

	Töne der I. Leiter	Töne der II. Leiter	Saitenmessung	Schwingungen der Töne	Vergleich mit europ. Noten
1.	jaga	nawa	00,0	775	g *
2.	qaba nim ḥiṣar	nim ḥiṣar	1,02	797,79	+g
3.	qaba ḥiṣar	ḥiṣar	2,01	821,1	g♯; b♭ *
4.	qaba tiq ḥiṣar	tiq ḥiṣar	2,98	845,2	-a; +g♯
5.	ʿaschiran	ḥusêni	3,92	870,3	a *
	nim-ʿaḡam ʿaschiran	nim ʿaḡam	4,83	895,4	+a
6.	ʿaḡam-ʿaschiran	ʿaḡam	5,72	921,7	a♯; h♭
7.	ʿiraq	auḡ	6,58	948,7	-h
8.	guschat	mahur	7,42	986,5	h *
9.	tiq guschat	tiq mahur	8,23	1 005,1	+h
10.	rast	kardan	9,03	1 034,6	C
11.	nim zirkula	nim schahnaz	9,80	1 064,8	+c
12.	zirkula	schahnaz	10,54	1 096	c♯; d♭ *
13.	tiq zirkula	tiq schahnaz	11,27	1 128,2	+c♯; -d
14.	duga	muḥajer	11,97	1 161,2	d *
15.	nim kurdi	nim sunbula	12,66	1 195,2	+d
16.	kurdi	sunbula-zawal	13,32	1 230,4	d♯; e♭
17.	siga	bazrak	13,97	1 266,4	+d♯; -e
18.	buslik[1]	ḡawab-buslik	14,20	1 303,4	e *
19.	tiq buslik	ḡw. tiq-buslik	15,21	1 341,2	+e
20.	ḡaharka	mahurani	15,80	1 381	f
21.	nim ḥiḡaz	ḡw. nim-ḥiḡaz	16,38	1 421,4	+f
22.	ḥiḡaz	ḡw. ḥiḡaz	16,93	1 463	f♯; g♭
23.	tiq ḥiḡaz	ḡw. tiq-ḥiḡaz	17,48	1 502	+f♯; -g
24.	nawa	ramal-tuti	18,00	1 550	g

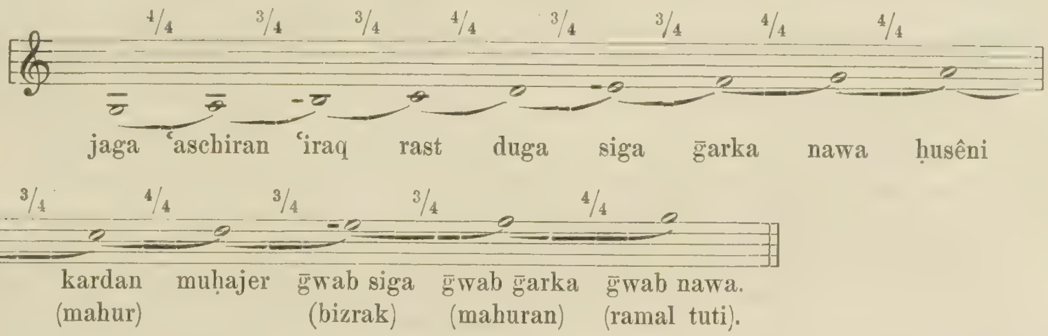
[1] Hiernach weicht er von seiner Angabe in der oberen Tabelle ab, indem dort nim-buslik und buslik, also zwischen siga und buslik $^1/_2$-Ton liegt, während hier $^1/_4$-Ton steht.

Diese Tabelle stimmt hinsichtlich der Schwingungszahlen mit den bei Zellner[1] angeführten Zahlen, abgesehen von kleinen Unterschieden, ziemlich überein. Zellner gibt g = 775,1; ♯g = 821,1; a = 870; h = 976,5; ♯c = 1096,1; d = 1161,3; e = 1303,5; ♯f = 1463,2. Dagegen stimmt diese Tabelle mit den Messungen von Dom Parisot[2] auffallend überein.

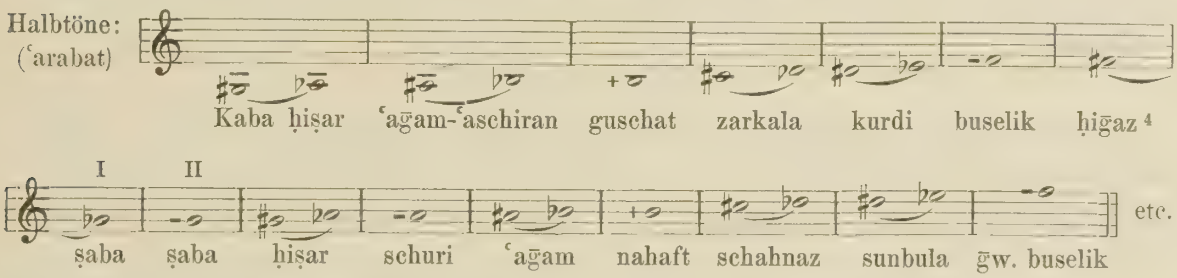
Ausführliche Tonmessungen haben ferner Collangettes in seiner erwähnten Arbeit, sowie v. Hornbostel[3] vorgenommen.

Diese Messungen ergaben, daß die $^4/_4$- und $^2/_4$-Intervalle unserm Ganz- und Halbton gleichkommen; man schreibt sie auch gewöhnlich im europäischen Notensystem. Für die Viertelstufen behilft man sich durch die Zeichen $+^1/_4$ = Erhöhung und $-^1/_4$ = Vertiefung.

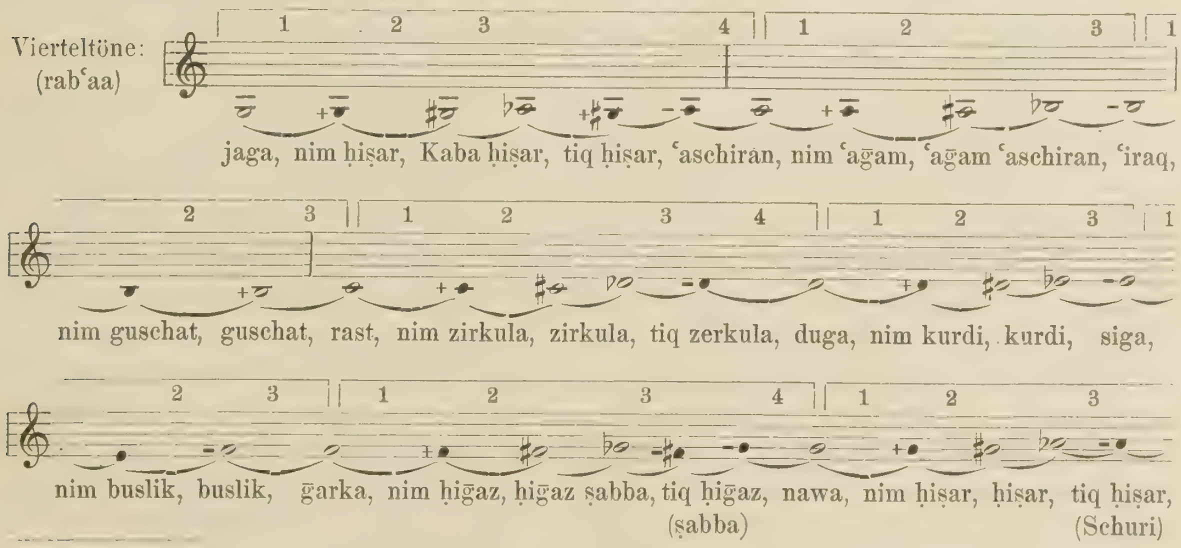
Hauptöne:
(Maqamat)



Halbtöne:
(ʿarabat)



Vierteltöne:
(rabʿaa)

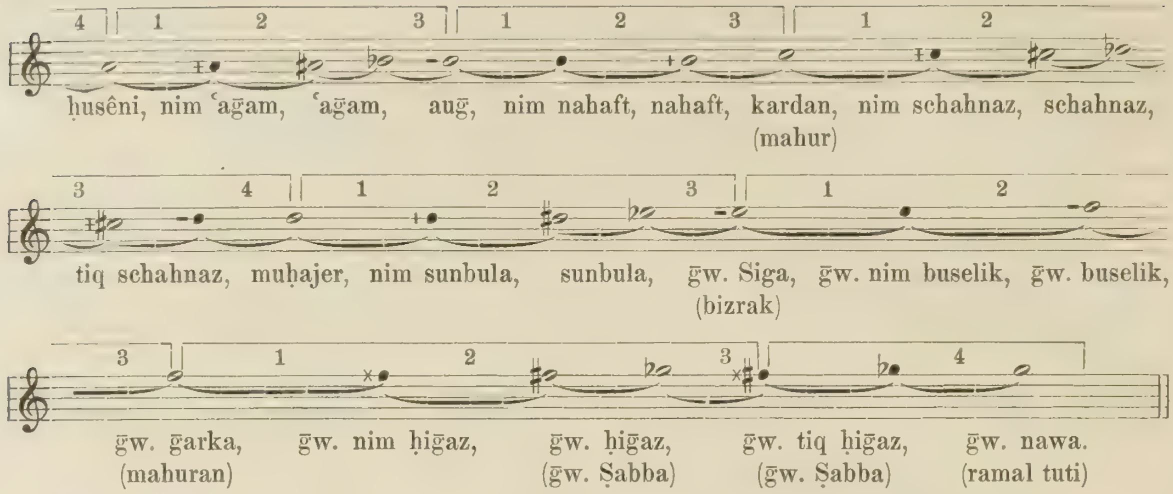


[1] Zellner, Vorträge über Akustik, 1892. Beilage II, S. 246.

[2] Nouvelles Archives des Missions scientifiques, etc. T. IX, S. 282 ff.

[3] Tunesische Melodien (Sammelbände d. IMG. VIII 1).

[4] ḥiḡaz kommt immer als Erhöhungszeichen für fis vor. Gewöhnlich ist ḥiḡaz mit fis, und ṣabba mit ges identisch; nach el-Kholay aber ist ṣabba um $^1/_4$ höher als ḥiḡaz, also -g. „Wird aber ṣabba ges intoniert, so nennt man den Maqam ʿAuzal.“ Vgl. I. Tabelle, Anmk.



Anmerkung I. Wir schreiben die Namen klein, wenn sie im Sinne von „Töne“ gebraucht werden, und groß, wenn sie als Maqamen bezeichnet werden.

Anmerkung II. Die verschiedenen Abweichungen der Lesearten der Terminologie sind auf ihre persische Etymologie zurückzuführen. Die mit dem persischen weichen k geschriebenen Wörter müssen gleich g ausgesprochen werden; da aber die syrischen Araber kein g haben, so sprechen sie es dsch aus. Ebenso sind die persischen Vokale i, u durch die Araber zu e, ô umgewandelt, wenn dieselben mit gutturalen, emphatischen und nasalen Konsonanten verbunden sind, z. B. nim = nem und näm, tiq = teq und taq u. a. m.

II. DIE MAQAMEN.

Der Begriff Maqam (arabisch maqama, Plural maqamat, persisch-türkisch makama) bezeichnete ursprünglich den Stand, die Bühne, auf der die Dichter-Sänger während ihres Vortrages vor dem Kalifen zu stehen pflegten. Von dem Ort ist dann die Bezeichnung auf die vorgetragene Sache selbst übergegangen.

Im musikalischen Sinne wird nun maqam für „Ton“ gebraucht (s. o.). Die jüdischen Dichter im Orient übersetzen Maqam mit qôl oder habara, d. i. Ton, Laut. Ebenso erklärt auch Kamel el-Kholay das Wort. In Ägypten wird für Ton noch das Wort naˁâma gebraucht[1].

Im weiteren Sinne bedeutet Maqam in der Musik soviel wie Musikweise, d. h. eine Musikart, die sich ihr eigentümlicher Tonstufen und Motivgruppen bedient. Man darf jedoch den Begriff Maqam keinesfalls mit „Kirchenmodus“ oder gar „Tonart“ identifizieren. Denn während die letzteren lediglich die Tonleiter bezeichnen, in welcher nach Belieben verschiedene Weisen gesungen werden können, ist im Maqam beides, Tonleiter und Tonweise, und hauptsächlich letztere, einbegriffen. Denn bei den Maqamen wird auf die Tonweise, d. h. Tongruppierung und Tongefüge, Hauptgewicht gelegt. Der orientalische Musiker legt sich bezüglich der Tonleiter der Maqamen keine Schranken auf; er ändert bald die eine, bald die andere Stufe, und die Variationen hierin sind sehr erheblich.

Auf die Reinheit der „Musikweise“ jedoch wird viel Gewicht gelegt. Jeder Maqam hat seine ihm eigentümlichen Tonreihen und Motive, die stets variiert auftreten. Jedes Musikstück muß Motive und Gänge irgendeines Maqams enthalten, sonst wird es als unmusikaisch verworfen.

Die Erklärung für diese eigenartige „Theorie“ ist ganz natürlich. Die orientalische Musik wird nach dem Gehör ausgeübt, folglich ist der Musiker gezwungen, sich Zeichen und Merkmale

[1] Wir schreiben maqama im Sinne von „Ton“ stets klein, Maqama in der Umgangssprache zu „Maqam‘ verkürzt, im Sinne von „Musikweise“ stets groß.

nach dem Gehör zu schaffen, um die Musikstücke im Gedächtnis zu behalten und sie zu erkennen. Man hört aber viel eher und behält viel leichter Motive und Motivgruppen als feine Unterschiede von $^1/_4$- oder sogar $^2/_4$-Tonstufen. Demnach ist Maqam eine Gruppe von bestimmten Merkmalen, welche dem Naturmusiker hauptsächlich durch die Melodiegestaltung beim Hören auffällt. Solche Merkmale, die dem gebildeten, sozusagen Notenmusiker ganz gleichgültig scheinen, sind dem Gehörmusiker sehr wichtig; ja, der Naturmusiker hört ganz anders als der Kunstmusiker. Die arabischen Theoretiker jedoch teilen über die Merkmale der Maqamen wenig mit; denn, da sie doch für arabische Musikanten schreiben, setzen sie diese Kenntnisse bei ihnen voraus.

Die Entstehung der Maqamen kann man sich etwa folgendermaßen denken. In alten, vorislamitischen Zeiten bestanden in den verschiedenen Gegenden und bei den verschiedenen Stämmen eigene Volksmoden. Der Islam zentralisierte die arabische Intellektualität aus allen Teilen Arabiens und Syriens in Mesopotamien (Bagdad und Baṣra). Hier stieß sie mit der persischen Kultur zusammen. Von ihr nahmen die Araber vieles auf, oder vielmehr sie paßten ihre eigenen geistigen Güter, zu welchen in erster Linie auch die Musik gehörte, denen der Perser an. Aus dieser Assimilation entstanden nun neue Weisen, Intervall- bzw. Motivkombinationen. Von diesem Verschmelzungsprozeß in den größeren Städten blieb aber das eigentliche arabische Volk unberührt. Das Volk sang eben nach wie vor seine nationalen Weisen, was bei der Abgeschlossenheit der arabischen Stämme und ihrer unverändert primitiven Lebensweise leicht denkbar ist, wie überhaupt die ganze persisch-arabische Geisteskultur in den breiteren Schichten des Volkes keinen Eingang fand. Wiewohl die Namen und Weisen der Maqamen noch heute ebenso gebraucht werden wie vor tausend Jahren, und zum großen Teile bei allen Fachmusikern bekannt sind, ist doch deutlich zu erkennen, welche Maqamen nationalarabisch sind.

Zum Verständnis der Maqamen muß auf folgende Merkmale geachtet werden:

1. Die Beschaffenheit der Tonstufen.

2. Die Ordnung und Reihenfolge der Stufen. Viele Maqamen unterscheiden sich voneinander nur in der Ordnung der Tonleiter ein und derselben Skala, wie z. B. die Maqamen Rast von Nawa, Rĕhaw von Bajat, Ḥigaz von Ispahan oder Schahwrak u. a.

3. Dieselben Tonreihen, eine Quarte, Quinte oder Oktave höher oder tiefer versetzt, bilden eigene Maqamen. Beim Orientalen spielt die Region des Tones eine Hauptrolle; schon die Verschiedenheit von hoch, mittel und tief ist ihm Grund genug, um danach eigene Maqamen zu bezeichnen, wie z. B. Rast und Mahur, Iraq-Siga und Auḡ, Sasgar und ʿAḡam, Mahur und Mahurani, Bajat-Ḥusêni und ʿAschiran, Ḥigaz und ʿUzal u. a. m.[1].

4. Eine bestimmte Gruppe von Motiven, ursprünglich wahrscheinlich einem Stamme oder einer Gegend eigen, drückt einem Maqam sein Gepräge auf.

5. Es genügt auch, daß ein talentierter Komponist in einem Maqam neue Motivkombinationen erfindet und dieselben am Hofe oder sonst an öffentlicher Stelle bekannt macht; alsbald wird das Stück zu einem neuen Maqam (allerdings Nebenmaqam) proklamiert. Mag dieses neue Geschöpf bald vergessen werden, sein Name, sei es der des Erfinders selbst oder dessen Geburtsstadt, wird als „Tradition der Vorfahren“ ehrenvoll im Gedächtnis oder im Diwan aufbewahrt. Auch der Rhythmus bestimmt mitunter den Maqam.

---

[1] Das Gehör der arabischen Musiker ist gut entwickelt, sie setzen den Ton ziemlich rein an. Ich habe wiederholt versucht, eine Rastmelodie, also Grundton c, in B oder D anzustimmen und ähnliches, wurde jedoch von ihnen jedesmal auf die falsche Intonation aufmerksam gemacht. Kamel el Kholay a. a. O. S. 36 behauptet dagegen, daß die Araber keine absolute Tonempfindung besitzen.

In manchen der Maqamen sind nun alle fünf Merkmale vertreten, in anderen aber nur eins derselben.

Man unterscheidet Hauptmaqamen oder Väter und Nebenmaqamen oder Söhne.

Väter:	Söhne:	
1. Rast	1. Mahur	allgemein bekannt.
2. Bajat	2. Rĕhaw	
3. Ṣabba	3. Ispahan	
4. Ḥiḡaz	4. Busĕlik	
5. ʿUschaq	5. ʿAschiran	
6. Siga	6. Sasgar	
7. ʿIraq	7. Ḥiḡaz-kar	
8. Auḡ	8. Garka	weniger bekannt.
9. Ḥusêni	9. Mahurani	
10. Nawa	10. Schuri	
11. ʿAḡam	11. Schawrak	
12. Nahäwand	12. Schahnaz	
	13. Raml	

Manche „Söhne" sind nur von lokaler Popularität, wie Ḥiṣar, Mustʿaar, die in Ägypten verbreitet, in Syrien aber unbekannt sind. Die Väter dagegen kennen alle Fachmusiker. Manche „Söhne", wie Rĕhaw, Sasgar, Ḥiḡaz-kar sind ebenso wie die Väter verbreitet, sind aber nur Abkömmlinge derselben und folglich immer Söhne geblieben. Ein anderer Typus von Maqamen, die sogenannten Mischmaqamen, haben sich aus der Verschmelzung verwandter Maqamen gebildet, worauf ich am Schluß dieser Abhandlung noch zurückkommen werde.

Daß die Orientalen Sinn für die Verwandtschaft der Tonarten haben, beweist 1. ihre Modulationsweise und 2. ihre Ordnung der Maqamen; Maqamen, die gemeinschaftliche Skalen oder nur einen gemeinsamen Grundton haben, sind in der Modulation verwandt und werden im Diwan aneinandergereiht.

Wir geben im folgenden die Maqamenordnung mehrerer Diwane:

Der Diwan des Dichters Israel Naǧara aus Damaskus (vgl. oben Kap. III), zweite vermehrte Ausgabe in Venedig 1599 gedruckt, eine Hebräisierung der zu jener Zeit populären arabischen und türkischen Lieder mit Angabe der Melodien (Laḥan) zu den betreffenden Gedichten, hat folgende Maqamenordnung:

I.	1. a) Rast, b) Penḡka,	6. Siga,	11. Busĕlik,
	2. Mahur,	7. ʿIraq,	12. Ḡarga,
	3. Ḥusêni,	8. Auḡ,	13. ʿUzal[1].
	4. Sunbuli,	9. Nawa,	
	5. Ṣabba,	10. Newruuz,	

Ein späterer Diwan[2] desselben Dichters hat die Ordnung:

II.	1. Rast,	5. ʿIraq,	9. Ḡarga,
	2. Mahur,	6. Nawa,	10. ʿUzal.
	3. Ḥusêni,	7. Newruuz,	
	4. Siga,	8. Busĕlik,	

Anstelle von Ḥiḡaz war scheinbar zu jener Zeit dessen Sohn ʿUzal modern; im Ḥusêni ist wahrscheinlich auch Bajat einbegriffen, wie dieses hauptsächlich in Persien geschieht; für ʿAḡam

[1] Siehe oben I.

[2] Wien 1858 veröffentlicht.

ist sein persischer Name Newruuz gegeben. Anstatt des arabischen ʿUschaq kommt Busĕlik; auch ein anderer persischer Maqam, Pendschga (wörtlich „der Fünfte"), war damals in Syrien bekannt[1]. Man sieht also, daß der persische Einfluß im 16. Jahrhundert in Syrien stark war.

Ein handschriftlicher Diwan aus Aleppo, der wahrscheinlich am Anfang des vorigen Jahrhunderts geschrieben worden ist, weist diese Ordnung auf:

III.

1. Rast,	8. Nahăwand,	15. Erzbar,
2. Mahur,	9. Bajat,	16. Siga,
3. Sasgar	10. Ḥusêni,	17. Ḥigaz-ʿUzal,
4. ʿAḡam,	11. Ṣabba,	18. Schahnaz,
5. ʿIraq,	12. Muḥajer,	19. Schawrak,
6. Nawa,	13. Busĕlik,	20. Ispahan.
7. Rĕhaw,	14. Ḡarga,	

In diesem Diwan ist das persische Element bereits stark zurückgetreten.

IV. Ein Diwan aus Damaskus:

1. Rast,	6. ʿAḡam	11. ʿAschiran,
2. Mahur,	7. Nahăwand,	12. Ḥusêni,
3. Bajat,	8. Nawa,	13. Rĕhaw,
4. Siga,	9. ʿIraq,	14. Ispahan,
5. Ṣabba,	10. Auḡ,	15. Ḥiḡaz.

In diesem Diwan tritt auch ʿAschiran auf.

V. Ein Diwan, 1882 in Jerusalem gedruckt:

1. Rast,	6. Nawa,	11. Ḥiṣar,
2. Bajat,	7. ʿAḡam,	12. Nahăwand,
3. Ḥusêni,	8. Siga,	13. Ḥiḡaz,
4. ʿAschiran,	9. Auḡ,	14. Ispahan.
5. Ṣabba,	10. Fahraḥnak,	

Faraḥnak und Ḥiṣar sind türkische Maqamen.

VI. Ein neuer Aleppoer Diwan (1906):

1. Rast,	5. Bajat,	9. Ṣabba,
2. Mahur,	6. Ḥusêni,	10. Siga,
3. Nahăwand,	7. ʿAschiran,	11. Ḥiḡaz.
4. ʿAḡam,	8. Rĕhaw,	

In Siga ʿIraq und Auḡ, in ʿAḡam Sasgar, in Rĕhaw sogar Nawa und in Ḥiḡaz Ispahan einbegriffen.

In diesen angeführten syrischen Diwanen beginnt Rast die Reihe, Ḥiḡaz oder mit seinen Abarten Ispahan oder ʿUzal beschließen sie. Die ägyptischen Diwane haben eine andere Reihenfolge. Darwisch Muḥammad führt in seiner Theorie folgende Maqamen an:

1. Rast,	8. Schuri,	15. Mustaʿar,
2. Kardan,	9. ʿUschaq,	16. Raml,
3. Ḥiḡaz-kar,	10. Ḥiḡaz,	17. Ḡarga,
4. Nahăwand,	11. Busĕlik,	18. Nawa
5. Bajat,	12. Ṣabba,	19. ʿAḡam,
6. Ḥusêni,	13. Siga,	20. ʿIraq,
7. Ḥiṣar,	14. Hizam-a-siga,	21. Raḥa-il-arawaḥ,

[1] S. w. ʿAḡam.

VII. Der Diwan des Darwisch Muḥammad aber hat die Maqamen:

1. Rast,
2. Kardan,
3. Nahăwand,
4. Bajat,
5. Rĕhaw,
6. Iṣpahan,
7. Ḥiḡaz,
8. ʿUschaq,
9. Mustaʿar,
10. Raml,
11. Ḥiḡaz-kar,
12. Ṣabba,
13. Siga,
14. Nawa,
15. Ḥusêni
16. Schuri,
17. Auḡ,
18. Duga-ʿIraq,
19. Raḥa-il-arawah,
20. Ḡarga,
21. ʿAḡam.

Demnach weist sein Diwan die Maqamen Rĕhaw, Ispahan und Auḡ auf, die seine Theorie gar nicht kennt, dagegen fehlen Ḥiṣar, Ḥizam-a-siga und Busĕlik.

VIII. Ein anderer Diwan, von Maḥmud Ḥamdi in Kairo veröffentlicht:

1. Rast,
2. Kardan,
3. Rast-Nawa (neu),
4. Ḥiḡaz-kar,
5. Nahăwand,
6. Bajat,
7. Bajat-duga,
8. Schuri,
9. Ḥusêni,
10. Bajat-Nawa,
11. Ṣabba,
12. Ḥiḡaz-duga,
13. ʿIraq,
14. Siga,
15. Raml,
16. ʿAḡam,
17. ʿUschaq,
18. Ḡarga.

IX. Kamel el-Kholay gibt folgende Maqamen an:

1. Rast,

Persische Abarten des Rast: II. Suz-di-lara, III. Sasgar, IV. Suz-nak,

2. Kardan,
3. Ḥiḡaz-kar,
4. Nahăwand,

Persische Abarten des Nahawand: II. Neutēr, III. Nigriz, IV. Der große Nahăwand, V. Turz-neuin,

5. Bajati,
6. Buslik,
7. Uschaq,
8. Ḥiḡaz,
9. Ṣabba,
10. Siga,

II. Schuʿar, pers. Abart d. Siga,

11. Ḡarka,

II. Der kleine Mahur,

12. Jaga od. Nawā,

II. Faraḥfaza, pers. Abart d. Nawa.

13. Ḥusêni,
14. Suz-dal,
15. ʿAḡam, oder ʿAḡam-ʿAschiran,
16. Schauq-afza,
17. ʿIraq,
18. Auḡ
19. Raḥat-il-aruḥ,

Abarten des Auḡ: II. Aug-ara, III. Faraḥnak, IV. Basta-nakār.

Meschaqa (a. a. O.) gibt folgende Maqamen an:

Auf jega: 1. Nehuft der Araber, 2. Sched-ʾAraban, 3. Nehuft der Türken, 4. Nawa-Jega.

Auf ʿaschiran: 1. ʿAschiran, 2. ʿAḡam-ʿAschiran, 3. Muqabil-ʿAschiran.

Auf ʿiraq: 1. ʿIraq, 2. Sultan-ʿiraq, 3. ʿIraq-Zemzemi, 4. Mukhalif-ʿIraq 5. Raḥat-il-arwaḥ 6. „ „ „ der Griechen, 7. Remel, 8. Raḥat šedha,

Auf rast: 1. Rast, 2. Nikriz, 3. Sadkar-es-sahîh, 4. Ma-reuna, 5. Nischawerk, 6. Pengga, 7. Sadkar il-mataʾarif, 8. Higazkar (in Konstantinopel entstanden), 9. Schawerk der Ägypter.

Auf duga: 1. ʿUšaq der Türken, 2. Saba oder Rekb, 3. Saba hemâgûn, 4. Saba hawiš, 5. Nadiq, 6. Bajati-ʿAgami, 7. Bajati-Nawa, 8. Bajati-Huseni, 9. Šuri-Bajati, 10. Zuri-Bajati, 11. Zeirakend, 12. Huseni, 13. Husenik, 14. Buselik, 15. Hisar-Buselik, 16. Hisar, 17. Šahnaz, 18. Šahnaz-Buselik, 19. Kurdi-Huseni, 20. Zurfakend, 21. Neğdi-Huseni, 22. Saba-Huseni, 23. Šuruki, 24. ʿArub, 25. Higaz, 26. ʿAraba, } 27. Isfahan-Higazi, 28. Šawerk, 29. Ma-renna der Griechen, 30. ʿArazbay, 31. Rendin, 32. Neiriz, 33. Baba-Tahir, 34. Muhaiyer, 35. Muqabil-Muhaiyer, 36. ʿAbkari, 37. Yhuzzail (Hegaz), 38. Zerkala, 39. Eski-Zerkala, 40. ʿAgam-Buselik, 41. Kara-Duga (Saba).

Auf siga: 1. Siga, 2. Mustaʿar, 3. Hazâm, 4. Hadam, 5. Maya (gleich Bajat-Nawa), 6. Salemek, 7. Hisar-Siga, 8. Bestnikar, 9. Negdi-Siga, 10. ʿAgam-Siga, 11. Buzrek oder Sulât Allah, 12. ʿIraq Pengka.

Auf gĕharka: 1. Gĕharka, 2. Zungule, 3. Mahuran.

Auf nawa: 1. Nawa, 2. Nahăwand, 3. Nahăwand es-sughir 4. Rahawi, 5. Nišapor.

Auf huseni: Huseni.

Auf aug: 1. Aug, 2. Pehlawân, 3. Aug-Dara, 4. Aug-Hisari, 5. Aug-Hurāsān, 6. ʿAgem (gleich Neiriz).

Auf mahûr: 1. Mahur, 2. Kardan-ʿArabi, 3. Remel-Tuti.

Obwohl nun el-Kholay in seiner Theorie eine Menge unbekannter Maqamen anführt, gibt er selbst zu, daß nicht alle in den arabischen Gegenden bekannt sind. Sein Diwan hat nur folgende Maqamen:

Rast, Kardan, Ḥiḡaz-kar, Nahăwand, Bajati, Ṣaba, Busĕlik-ʿUschaq, Ḥiḡaz, Siga-Chazama, Siga, Ḡarka, Nawa, Ḥusêni, Ḥusêni-ʿAschiran, ʿAḡam-ʿAchiran, ʿIraq, Auḡ.

Über die persischen und türkischen Variationen der Maqamen, welche el-Kholay angibt, wird weiter unten gesprochen werden.

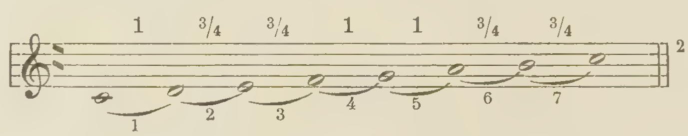
Alle Diwane beginnen mit Rast und schließen, die Kairoer Diwane ausgenommen, mit Ḥiḡaz. Die ägyptischen Musiker betrachten alle Maqamen, welche einen gemeinschaftlichen Grundton haben, für verwandt, deshalb reihen sie Ḥiḡaz mit Bajat und Ṣabba usw., Ḥiḡaz-kar mit Rast, Kardan und Nahăwand zusammen. In der Darstellung der Maqamen habe ich die Verwandtschaftsordnung der syrischen Musiker innegehalten und mit Ḥiḡaz bzw. seinen Nebenmaqamen geschlossen. Die angeführten Melodiebeispiele habe ich in Damaskus, Aleppo, Jerusalem und Kairo gesammelt und von verschiedenen Musikern gehört. Sie sind teils Volksmelodien, teils allgemein bekannte Stücke. Allerdings entbehrt ihre Notierung die obligaten Schnörkeleien, Verzierungen, deren Aufzeichnung aber ausgeschlossen ist, da sie keine Koloratur im musikalischen Sinne bilden, sondern meist aus einem Tremolo auf einem und demselben Ton bestehen, deren Aufzeichnung den europäischen Leser nur verwirren würde.

Ferner habe ich es unterlassen, die Melodien zu rhythmisieren, d. h. in europäische Taktarten hineinzuzwängen, wie dieses bei Notierung orientalischer Melodien bis jetzt geschehen ist. Es ist grundfalsch, den Maßstab der europäischen Rhythmik für die orientalische Musik anzulegen.

Die orientalische Musik besitzt eben eine eigene, fein entwickelte Rhythmik, die eine Studie für sich beansprucht und deren Darstellung ich am Schluß des Kapitels kurz gebe. Da in dieser Abhandlung lediglich die Tonleitern und Weisen erörtert sind, so dienen die Melodien nur als Beispiele der Tonalität; auf die Rhythmik kommt es gar nicht an. Die Melodien ordne ich so an, daß eine Übersicht über die Entwicklung der musikalischen Formen gewonnen wird. Zunächst biete ich Volks- und volkstümliche Melodien, dann kompliziertere Kunstlieder und zum Schlusse womöglich ein Baschraw, d. h. ein aus vier bis sechs Teilen bestehendes Musikstück, die größte musikalische Form der orientalischen Musik[1].

1. Rast (auch Raṣd).

I. Leiter. Dieser Maqam beginnt mit dem Tone rast = c und schreitet zum Kardan aufwärts:



[2]

Schlüssel . Er hat demnach eine Folge von acht Tönen und ähnelt der jonischen Skala.

II. Ursprung. Rast gilt als der erste Maqam; er eröffnet den Diwan, und beim Konzert wird mit ihm begonnen. Sein Name ist, wie oben erklärt, persisch = der gerade Ton, oder auch nach der Stadt Rescht im nördlichen Persien benannt. Wiewohl in Musikkreisen allgemein bekannt, ist er doch nur persischer Kunstmaqam geblieben; das Volk singt ihn eben nicht.

[1] Eine Rast-Leiter, auf dem ʿUd gespielt, ist von mir phonographiert worden und befindet sich im Phonogrammarchiv der K. k. Akademie der Wissenschaften in Wien als Nr. 1197.

[2] Meschaqa gibt a. o. O. Chap. II die Tonleiter der Maqamen an, welche aber lückenhaft und unklar sind.

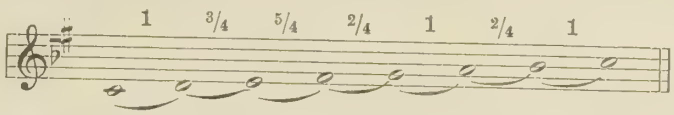
III. Eigenart. Rast beginnt immer vom Tone rast, bewegt sich innerhalb einer Oktave und schließt auf rast. Sein Tempo ist Moderato. Die Motive drücken Ruhe und Gemessenheit aus. Große Beweglichkeit, Koloraturen und Triller sollen vermieden werden; denn Rast soll ja der gerade Ton sein. Die Nummern 1 und 2 der Melodiebeispiele sind europäischen Ursprungs, von den arabischen Musikern als Rast-ğĕdîd = neuer Rast (d. i. einfach Dur) bezeichnet, ebenso zweifelhafter Herkunft ist Nr. 3. Der Teil b der Nr. 4 ist Raml. Letzterer ist Nebenmaqam und wird wenigstens in Syrien nur als Mittelsatz in einigen der Maqamen gebraucht. Er bewegt sich innerhalb einer Quinte:



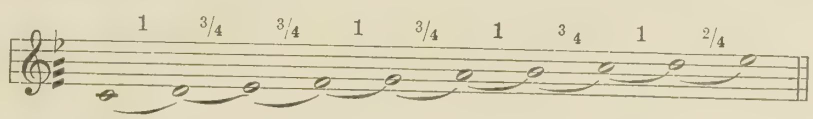
Der Name Raml (= der sandige) ist arabisch. Darw. Muḥammad gibt diesem Maqam die Skala einer Oktave, indem er noch Kardan, Muḥajer, ğwab-siga hinzufügt, die aber in der Praxis gar nicht vorkommen. Nr. 5 ist ein Baschraw in vier Teilen, a in Rast, b in Siga, c in Sasgar und d in Rast.

Nach Kamel el Kholay gibt es noch folgende Abarten vom Maqam Rast:

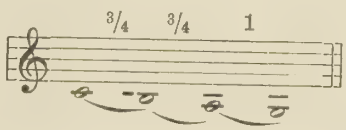
I. Suz-di lara (persisch = Liebesfeuer): rast, duga, siga, ḥiğaz, nawa, ḥusêni, ʿağam, kardan usw.



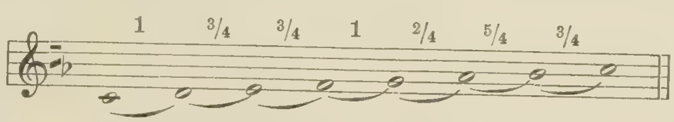
II. Suz-nak (= der Liebesverbrannte): rast, duga, siga, ğarka, nawa, schuri, auğ, kardan, muḥajer, sunbula, und zwar:



abwärts gesungen aber:

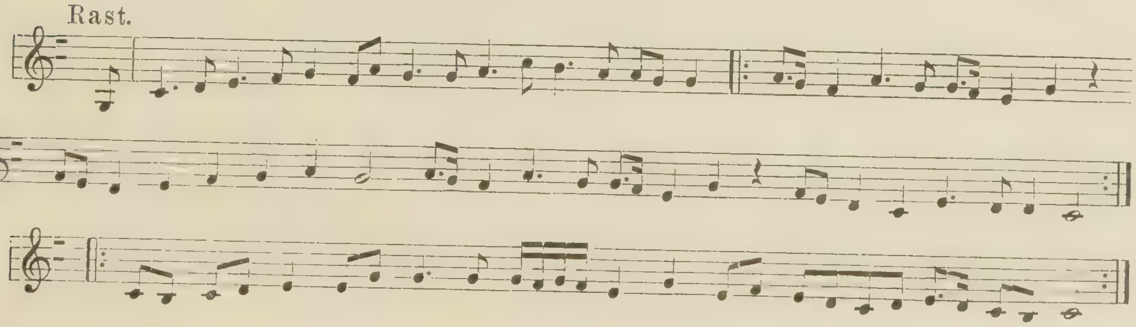


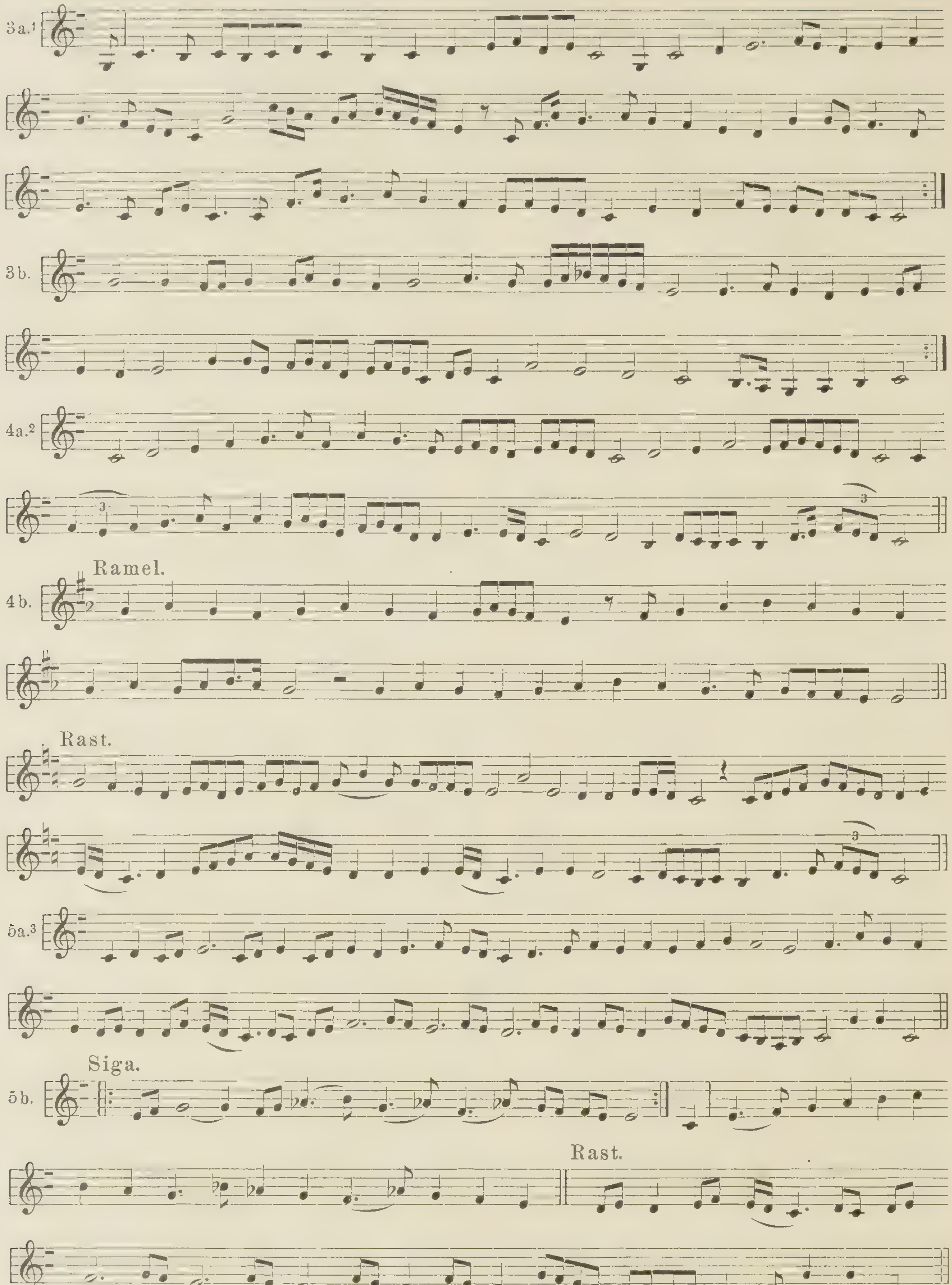
heißt der Maqam Delkasche. In Ägypten wird Rast meistens auf diese Weise benutzt: rast, duga, siga, ğarka, nawa, ḥisār, auğ, kardan, also:



Rast.

1.





[1] Vgl. Nr. 448 der Sammlung.
[2] Gleich Nr. 449.
[3] Von mir für das Phonogrammarchiv in Wien in Nr. 1601 aufgenommen.

Sasgar.

5c.



Rast.

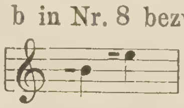
5d.

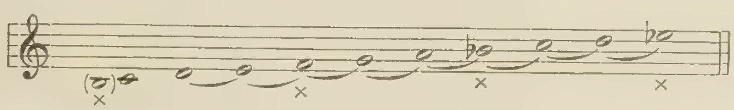


2. Mahur.

I. Leiter. Mahur in Syrien und Kardan in Ägypten[1] steht eine Oktave höher als Rast. Er hat dieselbe Tonleiter wie Rast, nur daß er immer oben von Mahur = c beginnt.

II. Ursprung. Mahur = der Trabende oder Springende. Auch dieser Maqam scheint persischen Ursprungs zu sein, wo er auch sehr beliebt ist; im arabischen Volke ist er gänzlich unbekannt.

III. Eigenart. Er beginnt von kardan = c und schreitet eine Quarte aufwärts. Abwärts geht er bis rast, auf welchem Ton er auch schließen kann. Sein Tempo ist schneller als das des Rast, etwa von Andante bis Allegro[2]. Nr. 7 der Beispiele scheint europäischen Ursprungs zu sein. Das vorkommende b in Nr. 8 bezweckt keine Modulation, sondern es ist charakteristisch, daß die Töne ē und h̄ oben  oft, sofern sie nicht als Leittöne auftreten, zu es und b vertieft werden. Unten aber bleiben sie rein, also . Diese Eigentümlichkeit ist ein Grundzug der orientalischen Musik. Deiselbe finden wir beispielsweise bei Ḥigāz (weiter unten), unten h̄ und oben b, und sonst bei vielen Maqamen. Auch in dem altsynagogalen Gesange der Aschkenasim ist ein „Steiger" (d. i. soviel wie Maqam) vorhanden, welcher diese orientalische Eigentümlichkeit aufweist[3]:



also unten h und e,
oben aber b und es.

Die alten Vorbeter nannten diesen Modus „Adonaj moloch — Steiger", die modernen jüdischen Kantoren aber identifizieren ihn mit der Kirchentonart Mixolydisch, erhöhen das obere es infolgedessen zu e und erklären die Änderung (Vertiefung) der oberen Terz als eine Verunglimpfung[4].

---

[1] Mahur und Kardan ist ein und derselbe Ton. Siehe oben I. Tonstufe; Collangettes a. a. O.

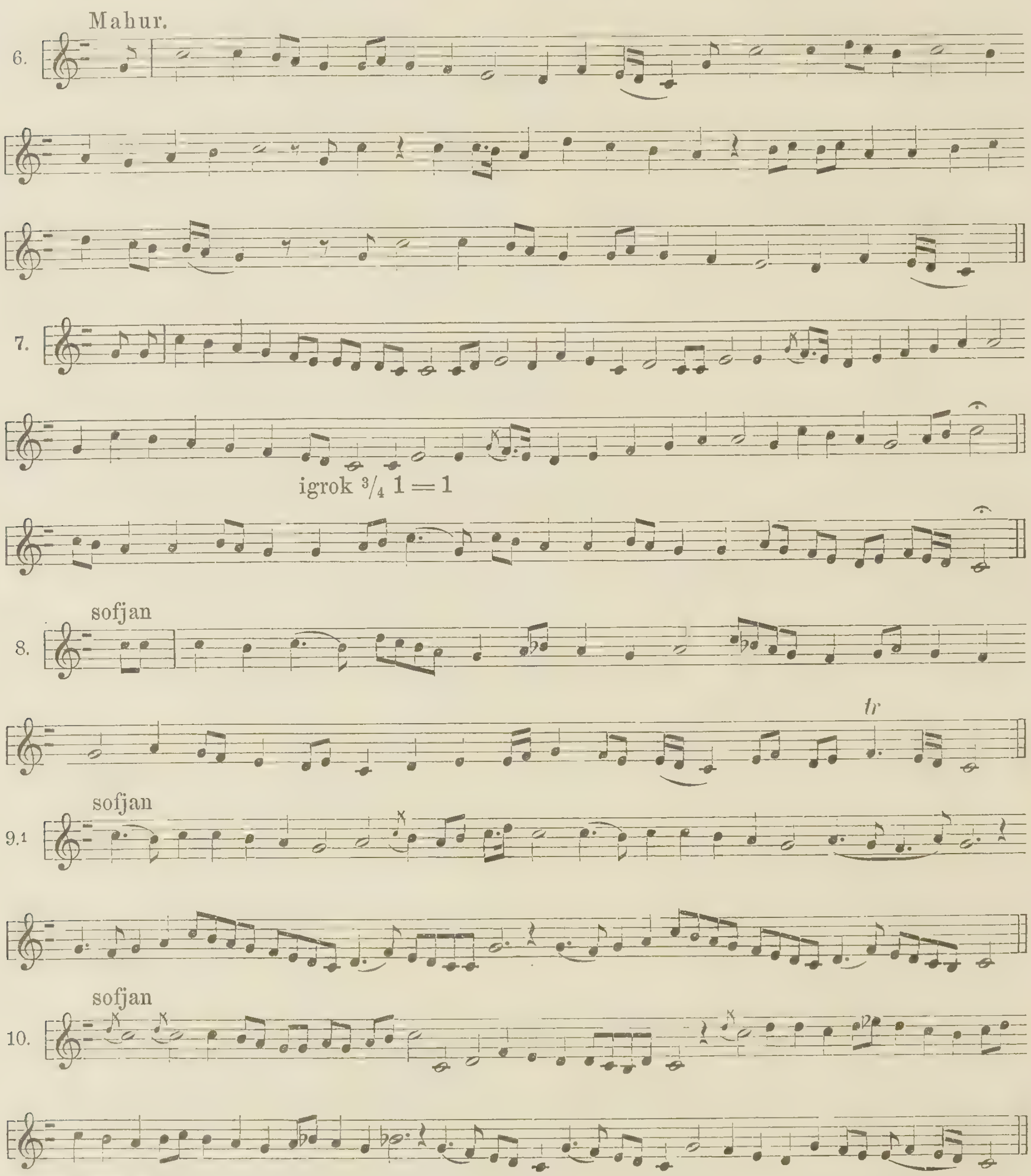
[2] Daher stammt der Name Mahur (= der Trabende), als Gegensatz von Rast (= der gerade, gemessene Ton).

[3] Eine Europäisierung der Tefillaweise; ausführliches darüber in Bd. II, S. 17 ff.

[4] Josef Singer, Die Tonarten des traditionellen Synagogengesanges, Wien 1886. Dieser Autor war eigentlich der erste, der die altsynagogalen Gesangsweisen der europäischen Juden in ein System zu bringen versuchte, ohne jedoch die orientalische Musik zu kennen. Er vergleicht also den oben angeführten synagogalen Modus mit der Kirchentonart Mixolydisch, die aus acht Tönen mit kleiner Septime besteht, sonst aber Dur, d. h. große Terz hat. Er bezeichnet jedesmal die im synagogalen Gesange vorkommende große Septime unten als Leitton und die obere große Terz als „falsch". Vgl. a. a. O. Ihm folgten alle Darsteller des synagogalen Gesanges. A. Friedman, Der synagogale Gesang, Berlin 1908, S. 87, macht aber darauf aufmerksam.

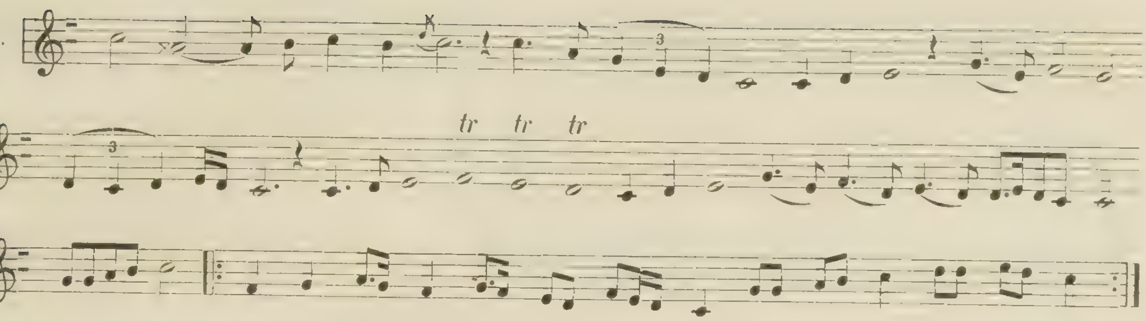
Die erstere Erklärung ist aber eigentlich richtiger, während die letztere nur auf Unkenntnis des orientalischen Ursprungs dieses „Steigers“ seitens der modernen jüdischen Synagogensänger zurückzuführen ist. Überhaupt kann man den synagogalen Gesang nur im Lichte der orientalischen Musik verstehen (vgl. Bd. II, Einl. S. 17 ff.).

Ebenso eigentümlich auch Nr. 10, oben b und es, unten h̄ und ē. Nr. 11 ist der bekannte Salam, d. i. der Gruß oder das Heil für den Sultan, für Orchester bestimmt, der zweite Ton am Anfange ist um einen Viertelton erhöht. Mahur folgt gleich nach Rast (vgl. oben Maqamenverzeichnis der Diwane), was auch natürlich ist, da Mahur mit Rast eng verwandt ist.



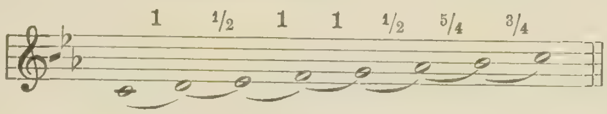
[1] Gleich Nr. 254.

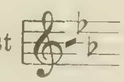
11.



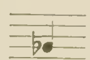
3. Nahăwand.

I. Leiter.



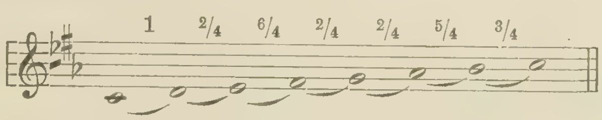
Die Skala dieses Maqams ist dem harmonischen Moll ähnlich, seine Bezeichnung ist 

II. Ursprung. Nahăwand ist nach der gleichnamigen nordpersichen Stadt benannt. Ihm ist ʿUschaq ähnlich, was zur Folge hat, daß viele Volksmelodien des ʿUschaq irrtümlicherweise in Nahăwand gesungen werden.

III. Eigenart. Dieser Maqam beginnt gewöhnlich mit dem Grundtone, kann aber auch mit der Quinte g anfangen, schließt aber immer auf der Tonika c. Nr. 12 der Beispiele ist ein türkisches Lied, Nr. 13 ein arabisches Volkslied, Nr. 14 soll spanischen Ursprungs sein. Nr. 15 und 16 sind ebenfalls türkisch, Nr. 15 hat drei Teile. Nr. 17 stammt aus Ägypten und klingt durch das vorkommende  an Ramel, durch das  an Ṣabba an. Da Nahăwand ebenfalls von rast = c beginnt, so ist er mit Rast und Mahur verwandt und wird im Diwan unmittelbar nach ihnen eingereiht.

Kamel el-Kholay gibt noch folgende Abarten des Nahăwand:

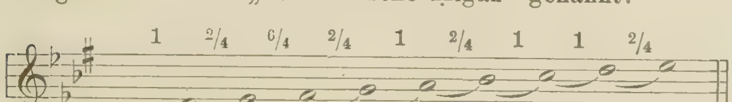
I. Neutēr oder „griechischer Nahăwand“.

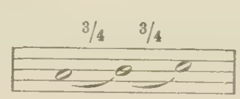


„Diese Tonleiter“, sagt el-Kholay, „hat auch Maqam Ḥiṣar, wenn es von Rast beginnt“. Demnach wird Ḥiṣar Stufe I = 1, Stufe VI = 5/4 und Stufe VII = 3/4 haben. Vgl. über Ḥiṣar am Schlusse unserer Abhandlung.

II. Nigriz = der schöne Tag. Rast, duga, kurdi, ḥig̃az, nawa, ḥusêni, ʿag̃am, kardan, muḥajer, sunbula. Manchmal anstatt ʿag̃am-aug̃.

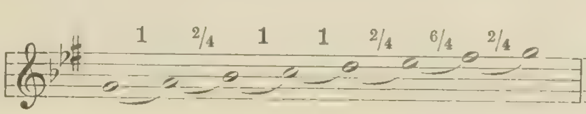
Nigriz wird auch „der türkische Ḥig̃az“ genannt:



oder 

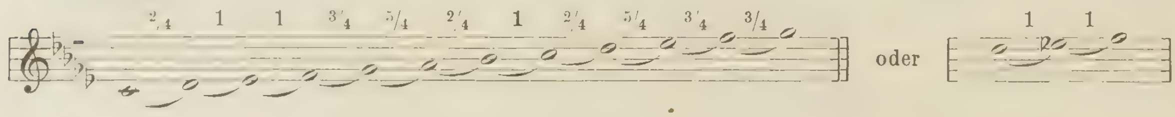
usw.

III. Der große Nahăwand. Beginnt von nawa bis zur Oktave nach der Tonleiter des Maqam Nigriz:

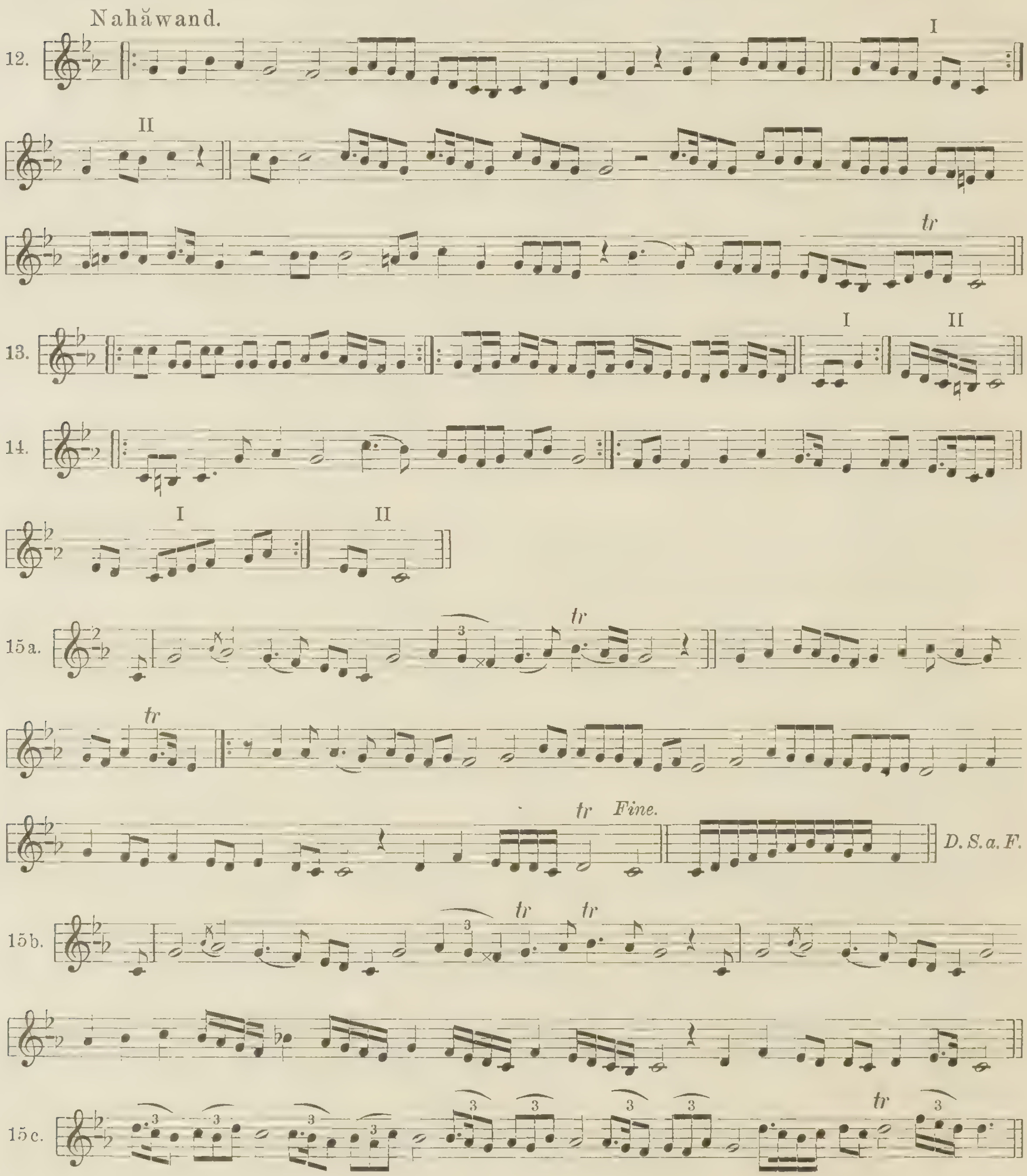


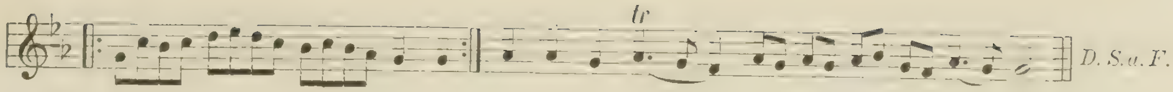
IV. Turez-neuin (der neue Weg). Aufwärts: rast, zirkula, kurdi, ḡarka, ṣabba, ḥusêni, ʿaḡam, kardan, schahnaz, ḡawab-siga oder sunbula, ḡawab-ḡarka, ḡwab-ṣabba. Abwärts: ʿaḡam-ʿaschiran, schuri, jaga.

Aufwärts:

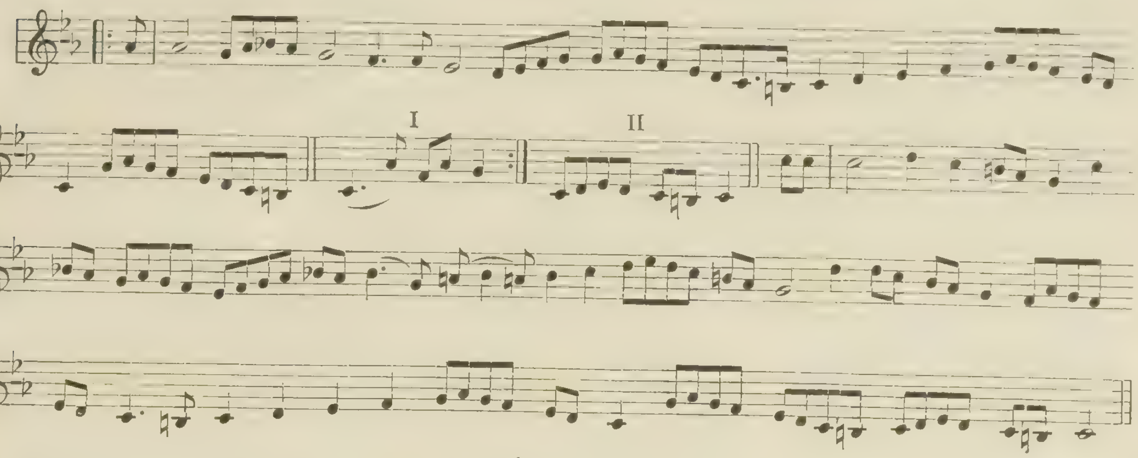


El-Kholay rechnet immer Ṣabba einen Viertelton höher als ḥiḡaz. Vgl. I, Tabelle I.
Diese Tonleiter, sagt el-Kholey, hat auch der Maqam Schahnaz.

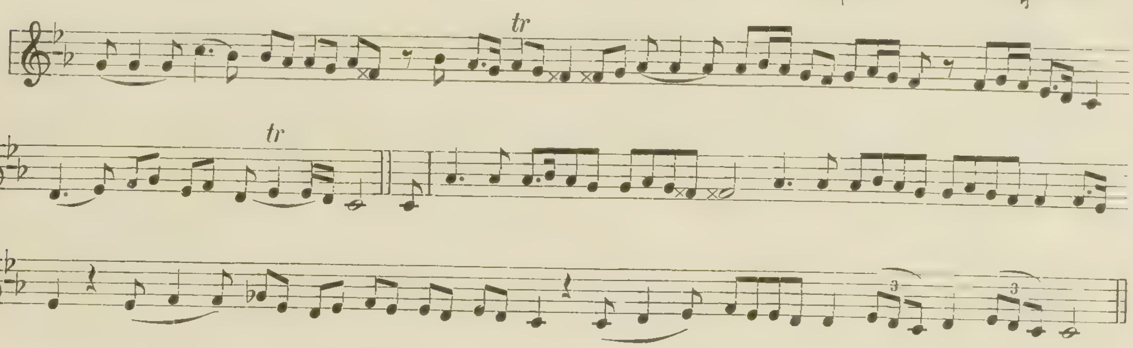




16.

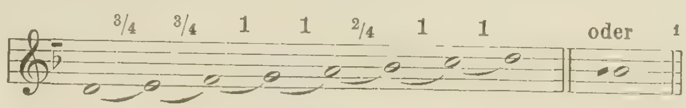


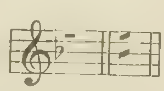
17.



4. Bajati.

Im Gegensatz zu den drei erstgenannten Maqamen ist der Maqam Bajati oder kurz Bajat echt arabisch. Beduinen und Fellachen, Dorf- und Stadtbewohner singen ihn mit Vorliebe; er ist in Syrien und Palästina der volkstümlichste Maqam.

I. Leiter. 

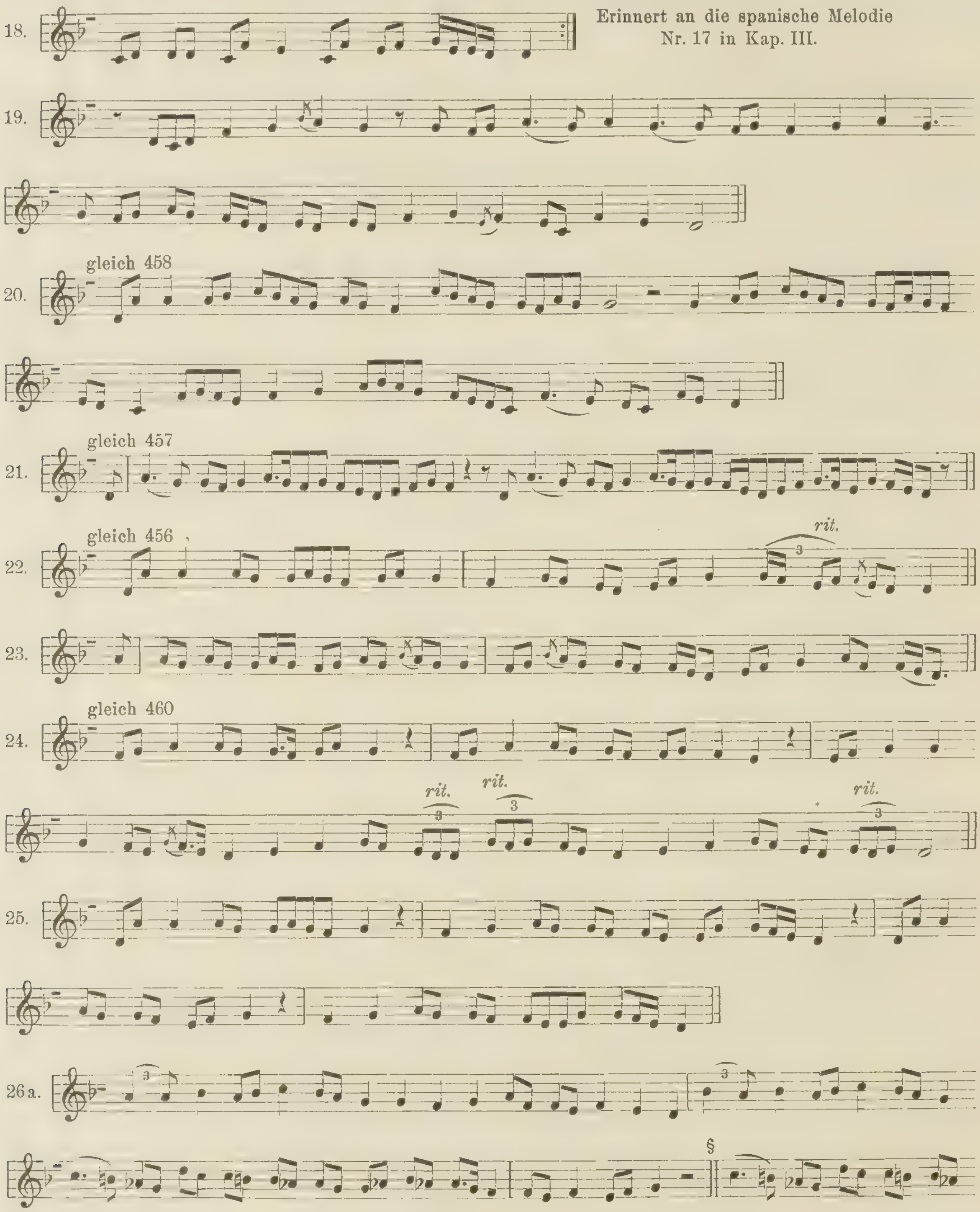
gleicht demnach der aeolischen Molltonleiter oder der phrygischen Tonart, Bezeichnung: 

II. Ursprung: Bajat ist arabisch und bedeutet der „Häusliche“, die heimische Gesangsweise, wahrscheinlich als Gegensatz zu den fremden, persischen Maqamen. In Persien ist er nur wenig bekannt.

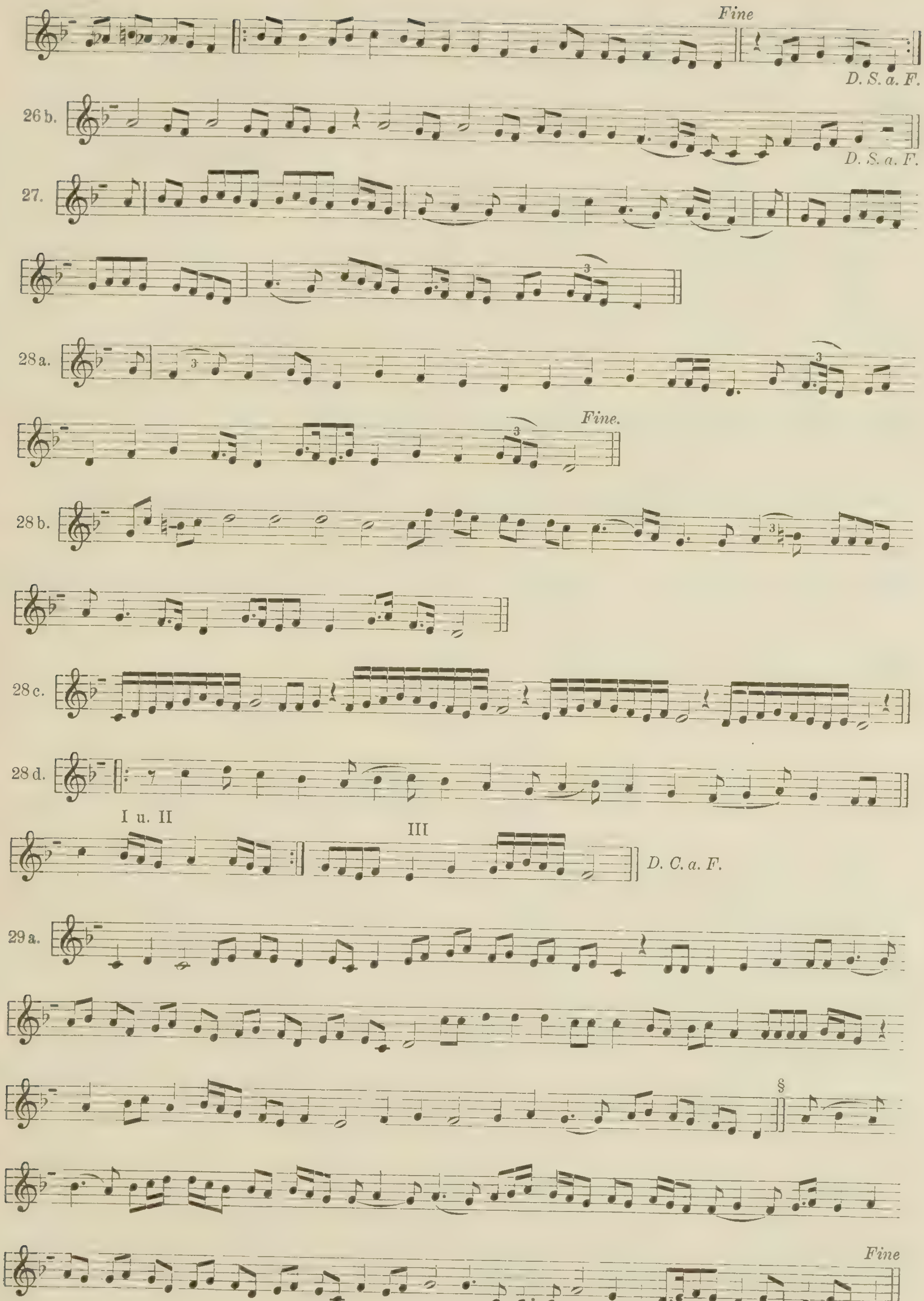
III. Eigenart. Er beginnt mit dem Grundton d, oft aber auch mit der Septime, Unterterz c, wie in den Nrn. 18 und 29. Die Volksmelodien bewegen sich gewöhnlich bis zur Quarte — nawa; entwickeltere Volksmelodien bewegen sich im Umfange einer Quinte bis höchstens einer Oktave. Als Grundzug des Bajat ist zu bemerken, daß seine Weise immer eine Wendung nach Nawa, also zur Quarte macht, aus welcher Eigentümlichkeit der Mischmaqam Bajat-Nawa entstanden ist (siehe diesen w. u.). Vor dem Schlusse schreitet die Melodie zur Septime abwärts und schließt

[1] Rebour, Traité etc. S. 82, teilt vom griechischen Kirchengesang mit, daß in der dorischen (alte phrygische) Tonart aufsteigend h und absteigend b gesungen wird.

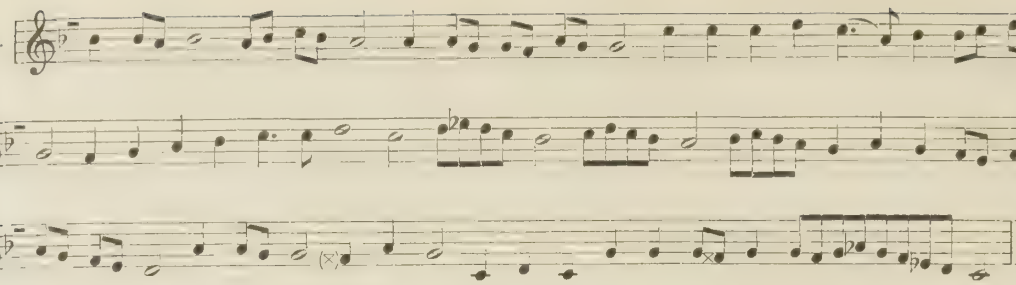
auf der Tonika. Als Belege für Gesagtes dienen die Nr. 18—25, welche alle Volksmelodien sind. Nr. 26 ist bereits ein Kunstlied aus Ägypten und moduliert nach Ḥiġaz-kar, 27 ist volkstümlich, 28 hat vier Teile, a in Bajat, b in Nawa, c ist solo in vier Fällen (1. macht eine Wendung zu Nawa, 2. zu Rĕhaw, 3. zu Siga und 4. zu Bajat), d ist wiederum Chor. Nr. 29 ist ein Baschraw in vier Teilen, das Stück von *d. S.* bis *Fine* bildet einen Teil für sich. In a sind alle Regeln des Bajat berücksichtigt, b moduliert zum Schluß nach Nahāwand, c beginnt in Nawa und moduliert ebenfalls nach Nahāwand, worauf *d. C. a. F.* in Bajat schließt.



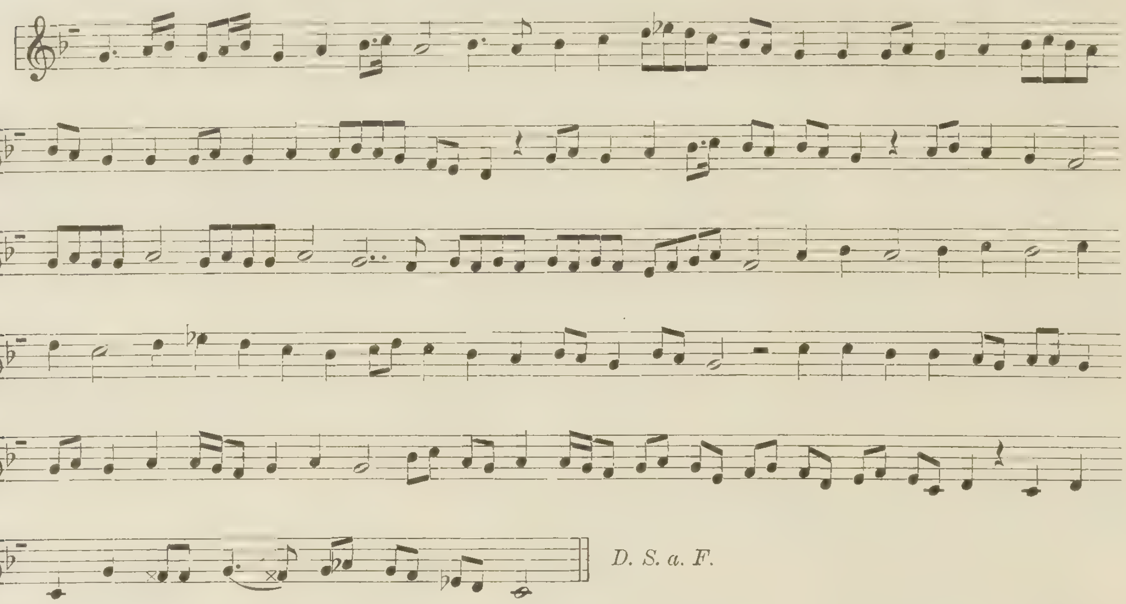
Erinnert an die spanische Melodie Nr. 17 in Kap. III.


Fine
D. S. a. F.
26 b.
D. S. a. F.
27.
28 a.
Fine.
28 b.
28 c.
28 d.
I u. II
III
D. C. a. F.
29 a.
§
Fine

29 b.

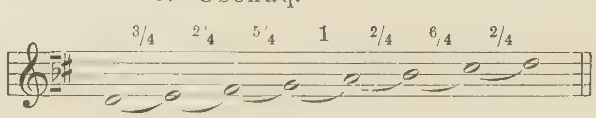


29 c.



5. ʿUschaq.

I. Leiter.



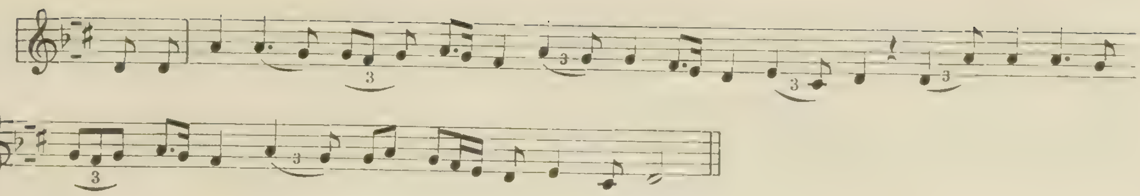
Darw. Muḥammed schreibt kardan = c anstatt schahnaz = cis.

II. Ursprung. Auch dieser Maqam ist arabisch, ʿUschaq = Leidenschaft. Die Perser haben von gleichem Charakter den Maqam Busĕlik (ausführlich w. u.). Wiewohl er arabischen Ursprungs ist, scheint er doch nicht volkstümlich zu sein. Ambros (Musikgeschichte I, 435, 3. Aufl.) identifiziert ʿUschaq mit der Kirchentonart mixolydisch, d. i. Durskala mit kleiner Septime auf Grund von Angaben arabisch-persischer Theoretiker, was aber den Tatsachen nicht entspricht.

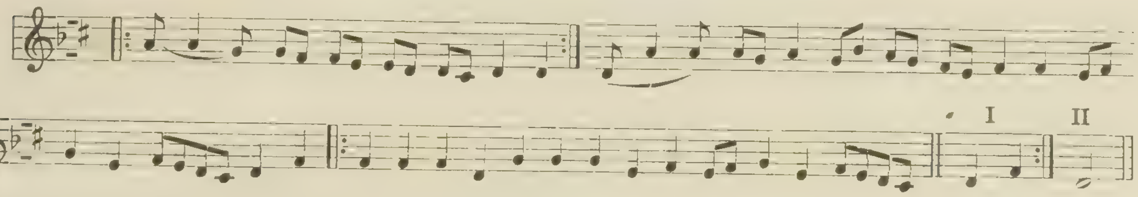
III. Eigenart. Schon seine Skala verleiht diesem Maqam ein eigentümliches Gepräge; man muß zunächst diesen Maqam von einem arabischen Musiker spielen hören, um die Wirkung der zweiten $^2/_4$-Stufe empfinden zu können. Die Melodien bewegen sich um die Terz bis zur Quinte und berühren zum Schluß die große Septime als Leitton. Als Beispiele sind die Nrn. 30 und 31 angegeben.

Indessen ist der Unterschied zwischen ʿUschaq und Busĕlik nicht ganz klar; sie werden deshalb oft identifiziert. Kamel-el-Kholay sagt, daß ʿUschaq rast = c, Busĕlik zirkula = cis haben muß. Hinsichtlich der Terz meint er, daß die Araber ğarka zu busĕlik, d. h. f zu $\bar{f}$ vertiefen, ebenso wie hier oben in der Leiter angegeben ist, die Türken aber keinen Unterschied zwischen diesen beiden Maqamen kennen. Uber Busĕlik siehe unter Ṣabba w. u.

30.

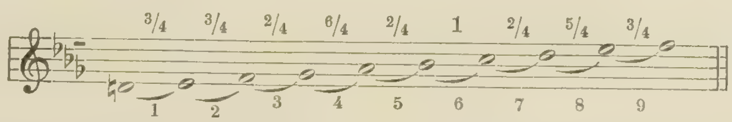


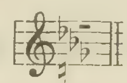
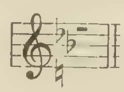
31.



6. Ṣabba.

Die fünf bis jetzt angeführten Maqamen weisen die reine Quarte, Quinte und Oktave auf und haben eine Tonleiter im Umfange einer Oktave; diese Merkmale aber fehlen im Maqam Ṣabba.

I. Leiter: 

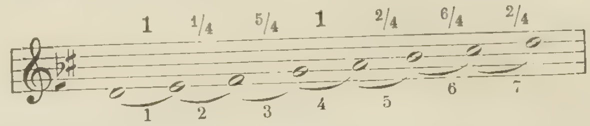
also verminderte Quarte und Oktave (unten d und oben des) und Umfang einer Dezime. Diese Skala ist für Harmonie sicherlich nicht geeignet. Indessen kommt die Quarte auch rein vor (vgl. Nr. 33, 34, 35, 37, 38, 43 und 44). Bezeichnung für Ṣabba , für Ṣabba mit durchgehender reiner Quarte , in manchen Melodien, die nur bis zu Quarte vorschreiten, ist bloß  angegeben.

II. Ursprung. Ṣabba bedeutet im Arabischen „Rehenliebe“, d. h. keusche Liebe als Gegensatz zum leidenschaftlichen ʿUschaq. Dieser Maqam ist ebenso wie Bajat volkstümlich beliebt, daher als arabische Gesangsweise zu bezeichnen.

III. Eigenart. Wie erwähnt, existieren zwei Arten von Ṣabba, a) mit verminderter Quarte und b) mit reiner Quarte. In manchen Melodien tritt die Quarte bald vermindert, bald rein auf (vgl. Nr. 33, 34, 35, 37, 38 und 44). Die Eigentümlichkeiten dieses Maqams treten uns schon in seiner Skala scharf genug entgegen. Die Melodien bewegen sich in zwei abgeschlossenen Regionen, 1. d—ges bzw. g und 2. f—des. Im zweiten Falle hat es Ḥigazcharakter (s. w. u). Diese beiden Typen besitzt nur diejenige Melodie, die die verminderte Quarte ges durchgehends oder auch teilweise hat, in der zweiten Ṣabbaart, d. h. mit durchgehender reiner Quarte, bewegt sich die Melodie im Umfange der Quarte d—g, wie z. B. Nr. 39, 40 und 43. Indem der erste Schritt gleich d—g ist, ist er für Ṣabba charakteristisch.

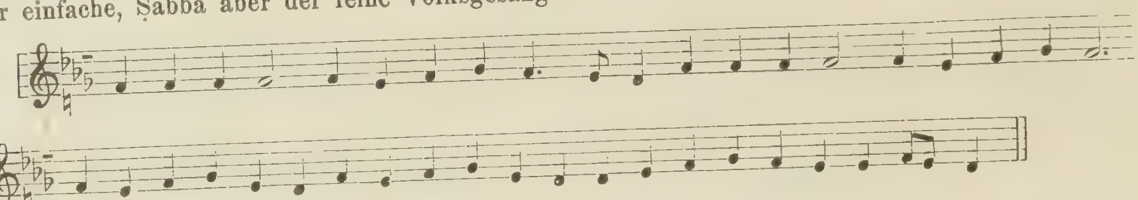
Beginnen kann man vom Grundton, von der Terz, der Untersekunde und seiner Quarte, der Schluß erfolgt auf Tonika d; in Ṣabbaart mit verminderter Quarte kann der Schluß auch auf die Terz folgen, wie in Nr. 37 und 39. Die Nrn. 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 42, 43 und 44 sind volkstümliche Melodien, am volkstümlichsten ist das kleinste der Beispiele, Nr. 42. Das ist nämlich eine Tanzweise aus Damaskus. Es ist zu bewundern, wie dieses simple Motiv zu einem hinreißenden Wirbeltanze sich entwickeln kann, von Andante bis zum wildesten Prestissimo, unter Mitwirkung von ʿUd, Kanun und sonstigem Klapperzeug. Nr. 35 und 36 sind Kunstmelodien.

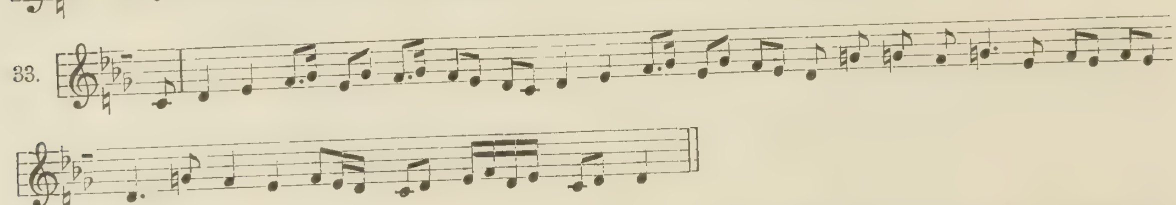
Nr. 41 ist ein berühmter Baschraw in vier Teilen, a enthält einen Satz in Busĕlik. Dieser Maqam bedeutet persisch „Kuß“ und wird nur als Einsatz in einem Maqam, gewöhnlich in Ṣabba und Ḥigaz, gebraucht. Seine Skala ist folgende:

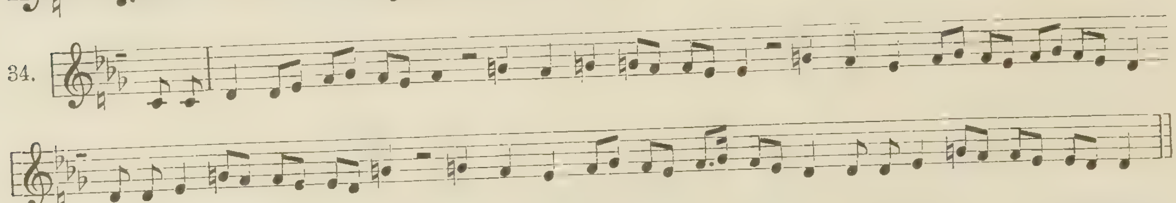


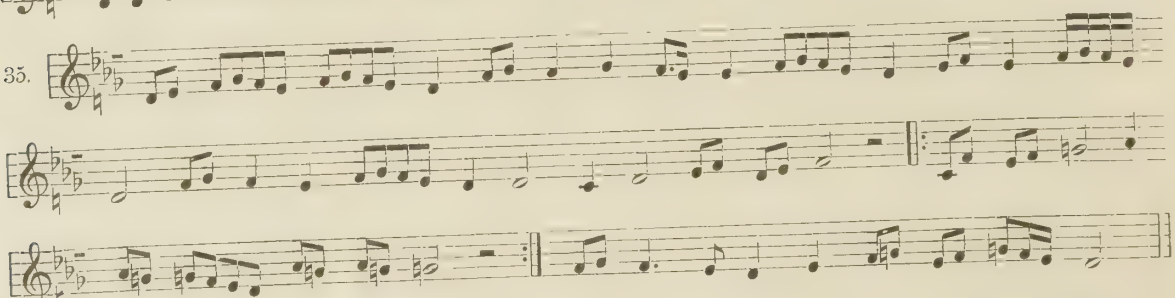
Die erste Stufe ist also ein Ganzton, die zweite nur ein Viertelton, sonst aber dieselben Stufen wie ʿUschaq.

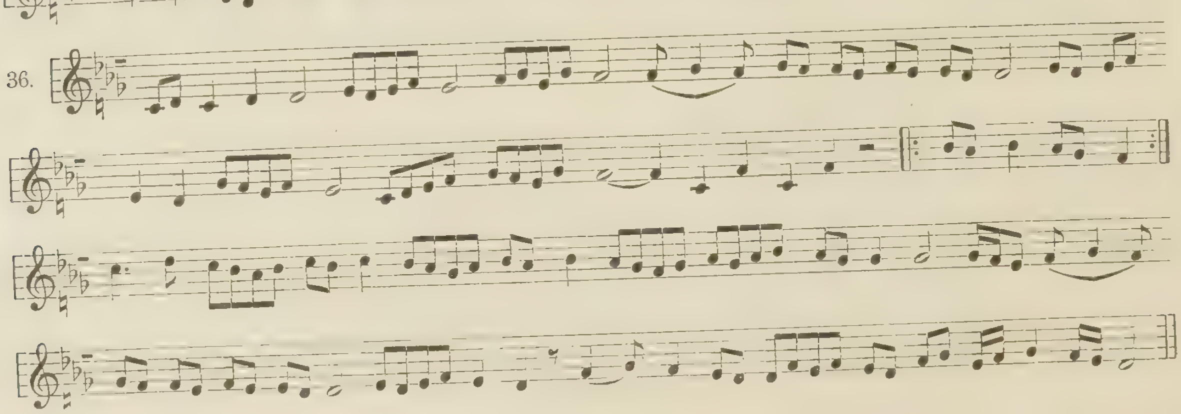
Der Baschraw Nr. 41 a bewegt sich im Umfange von d—ges, b dagegen von f nach des, c von f bis ē, und d erreicht den größten Umfang f—f. Ṣabba gilt als edler Gesang, Bajat ist der einfache, Ṣabba aber der feine Volksgesang der Araber.

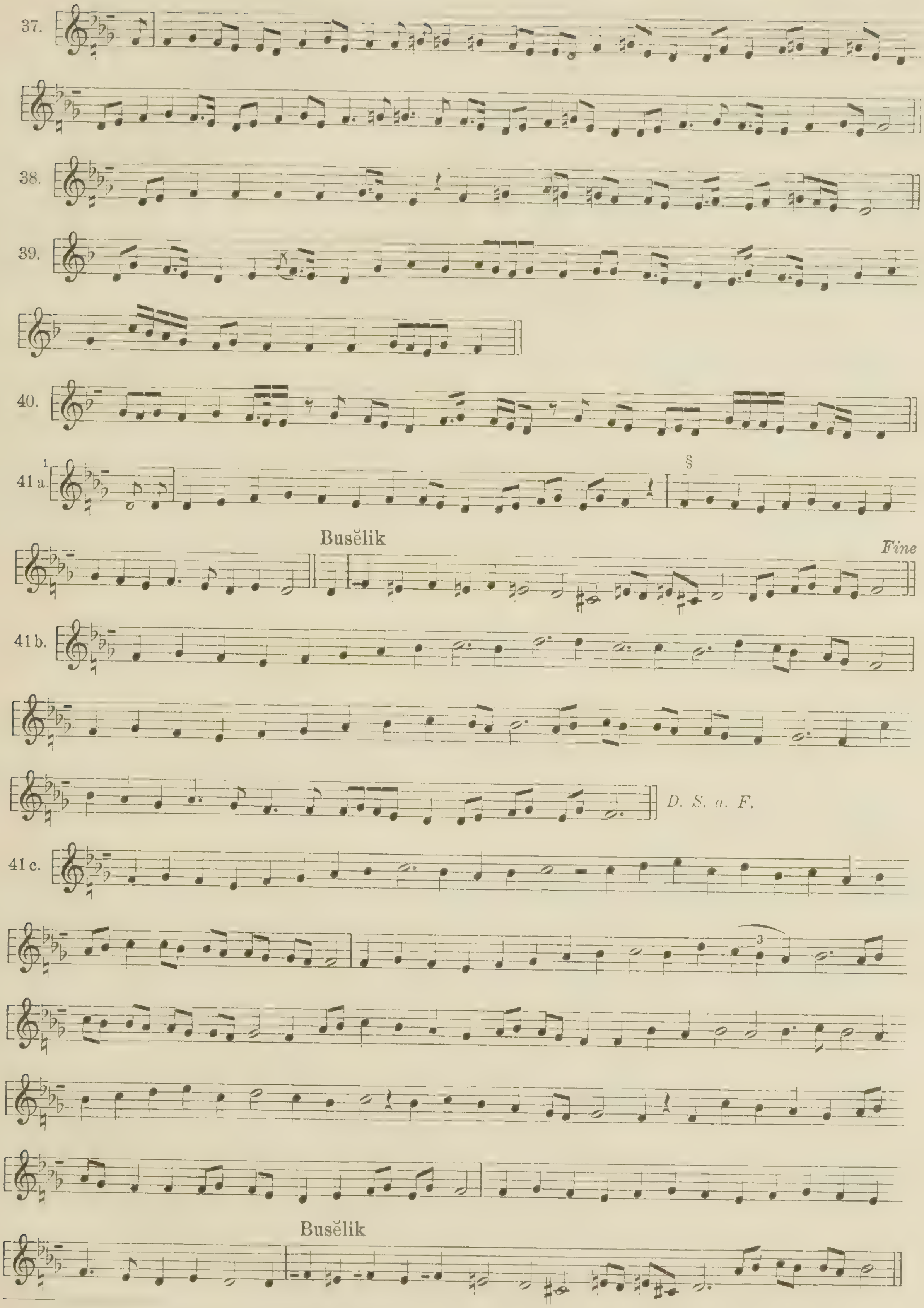
32.


33.


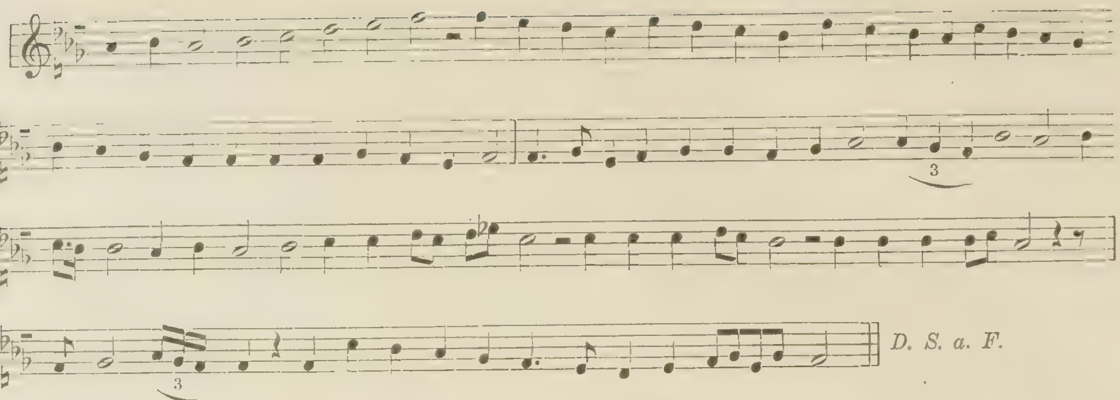
34.


35.


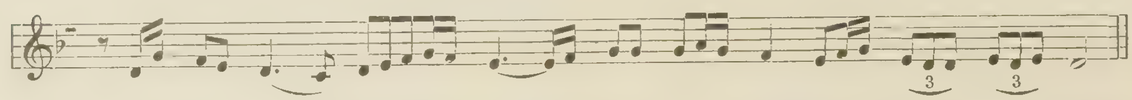
36.




[1] Ebenfalls im genannten Archiv, Nr. 1605.

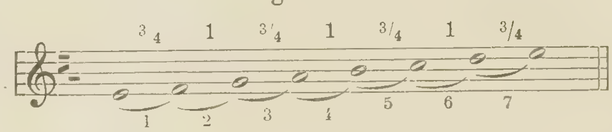
41 d. 

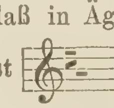
42. 

43. 

44. 

7. Siga.

I. Leiter. 

ā ist hauptsächlich vor Schluß as. Darw. Muḥammed gibt überhaupt ḥusêni = a an, was aber der Tatsache nicht entspricht. El-Kholay sagt ausdrücklich, daß in Ägypten im Maqam Siga stets ḥiṣar = as anstatt ḥusêni = a benutzt wird. Bezeichnung ist . Wenn as vorkommt, so wird es durch ♭ bezeichnet.

II. Ursprung. Trotz seines persischen Namens Si-ga (= der dritte Ton) ist doch dieser Maqam bei den Arabern sehr verbreitet. Ob nun das Volk tatsächlich in Siga oder vielmehr in dem Siga verwandten arabischen Maqam ʿIraq singt, läßt sich nicht feststellen. ʿIraq, welcher eine Quarte tiefer als Siga steht, sonst aber in der Tonleiter ihm identisch ist, ist sicherlich arabischen Ursprungs. Erstens waren die Bewohner von ʿIraq, des südlichsten Landstrichs von Mesopotamien, Araber bereits lange vor dem Islam[1], zweitens und hauptsächlich, weil Maqam ʿIraq auch in Jemen Volksgesang ist[2].

Die Neubildung dieses Maqams auf der Quarte unter dem Namen Siga scheint in der persisch-arabischen Periode entstanden zu sein, vielleicht in Nachbildung der griechischen phrygischen Tonart des Mittelalters. Die Orientalen haben aber diese Leiter nach ihrem Geschmack gebildet und aus ihr einen Maqam entwickelt.

Der Unterschied zwischen ʿIraq und Siga ist nur den Fachmusikern bekannt, das Volk kennt hierin keinen Unterschied und singt der stimmlichen Disposition gemäß bald in H, bald in e.

Aus diesem Grunde sind die Volksmelodien alle in Siga, d. h. in der Mittellage.

---

[1] Vgl. Brockelman, Geschichte d. arab. Literatur, Leipzig 1909. Kap. 6ff.

[2] Vgl. meinen Hebräisch-orient. Melodienschatz I, Die jemenischen Gesänge.

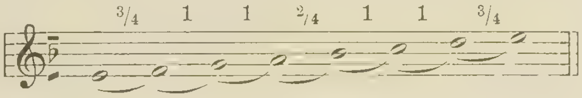
III. Eigenart. Die Melodien bewegen sich bis zur Sexte aufwärts und bis zur Unterterz. Schlußmotiv ist entweder

 oder 

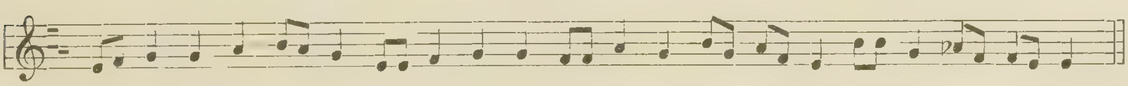
as tritt als Vorbereitung zum Schluß auf, vgl. Nr. 45, 46, 47, 49 und 50. Diese Nummern, sowie Nr. 48 und 52 sind volkstümliche Melodien. Nr. 51 ist ein sechsteiliger Baschraw, a steht in Siga, b moduliert nach Nahăwand, wobei zu bemerken ist, daß aug̅ = h̄ zu nahaft, also zum Ganzton erhöht wird; ebenso wird g̿wab-siga = c̿ zu nam-busĕlik = e̿ erhöht[1].

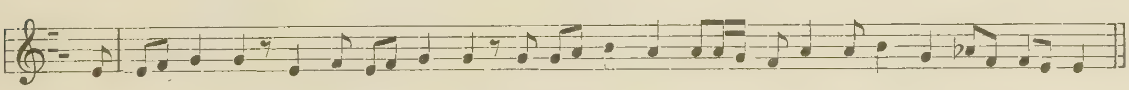
Siga kann mit der Tonika, Unterterz und Sexte beginnen, schließt aber immer auf der Tonika. Durch die beständige Neigung zur Unterterz entstand der Mischmaqam Siga-Rast, vgl. Nr. 118 und 119. Wenn eine europäische Melodie in Cdur auf der Terz schließt, wird sie von den Orientalen als Siga oder Siga-Rast bezeichnet. Nr. 52 ist ʿIraq-a-Siga, d. i. eine ʿIraqmelodie auf Siga fußend, da sie die Eigenart von ʿIraq hat. In manchen Diwanen sind die Maqamen ʿIraq und Siga in einem Namen, entweder in dem einen oder dem anderen Maqam zusammengefaßt, wie in den Diwanen V und VI oben.

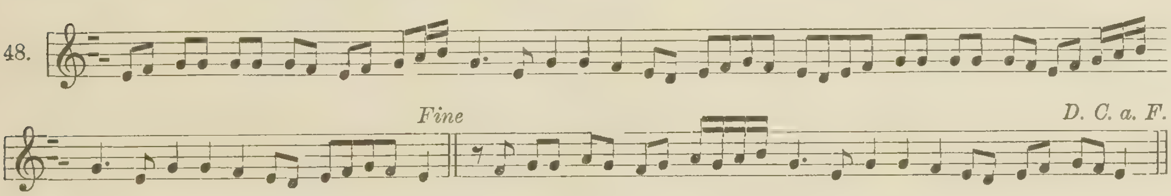
Schuʿar = Brauch, Zeichen. Diese Abart vom Maqam Siga führt nur El-Kholay an. Seine Leiter ist:

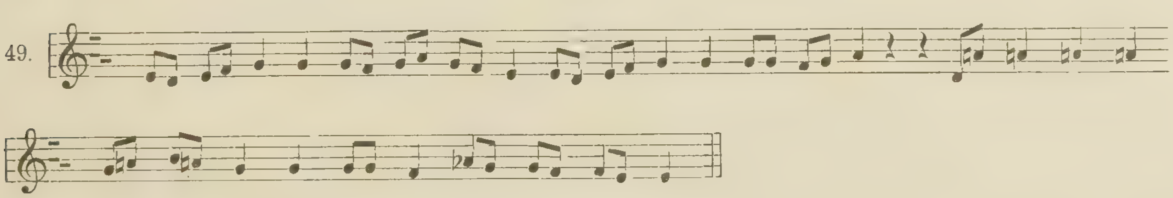


45.[2] 

46. 

47. 

48. 

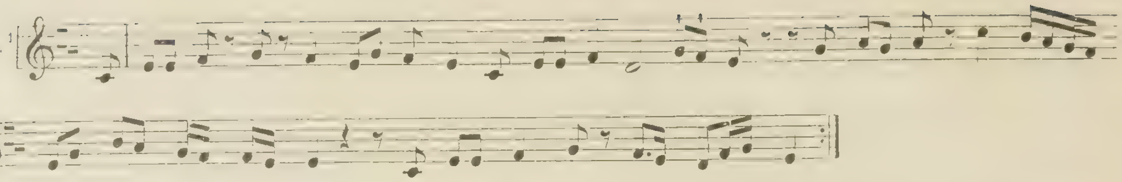
49. 

50. 

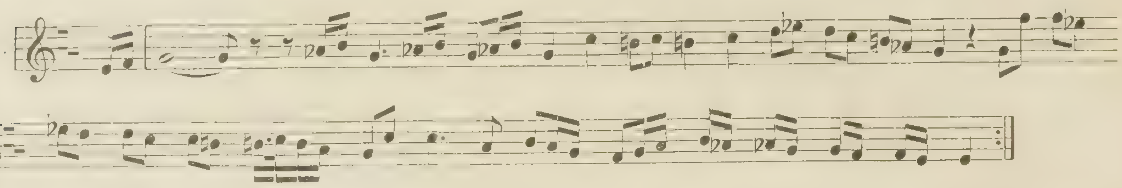
[1] Auch dieser Baschraw wurde von mir phonographiert und ist im Phonogramm-Archiv in Wien unter Nr. 1252 u. 1253 eingereiht.

[2] Ebenfalls im genannten Archiv als Nr. 1197.

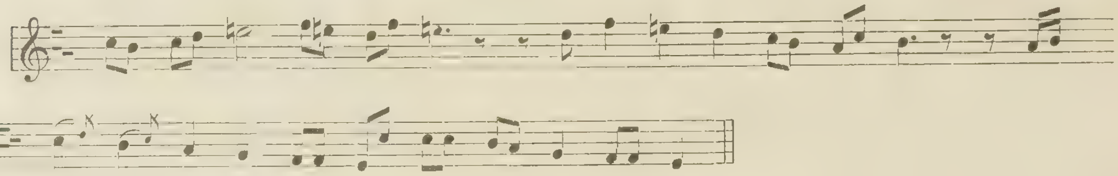
51 a.[1]



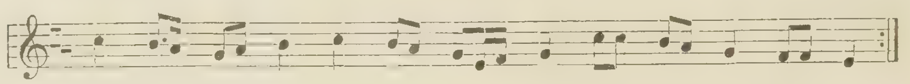
51 b.



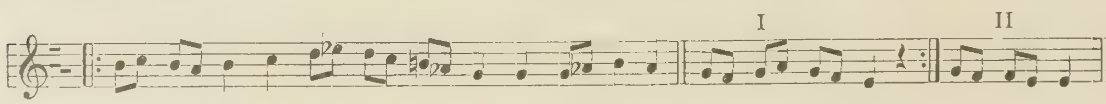
51 c.



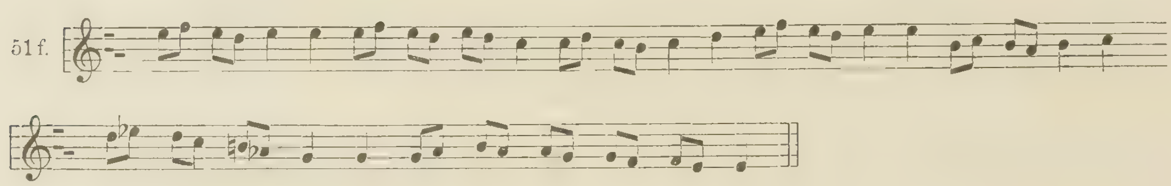
51 d.



51 e.

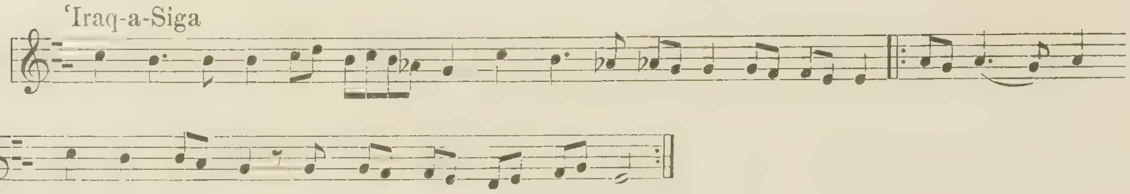


51 f.



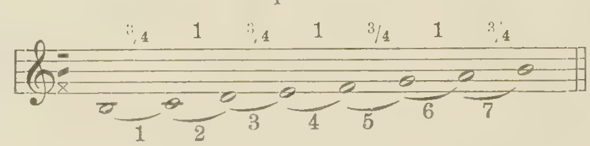
ʿIraq-a-Siga

52.



8. ʿIraq.

I. Leiter.



Darw. Muḥammed und El-Kholay stellen ǧarga = f anstatt nam-ḥiǧaz = f×. In der Praxis wird immer f×, manchmal sogar fis gespielt. Man unterscheidet zwei Arten von ʿIraq, a) ʿIraq-Siga, das einfache ʿIraq genannt, welches dieselbe Tonleiter wie Siga hat, und b) ʿIraq-Ṣabba, da es die Eigenart des Ṣabba hat, in seiner Skala g zu ges zu vertiefen. Für letztere Art konnte ich kein Melodiebeispiel entdecken[2].

---

[1] Gleich 471.

[2] In Ägypten wird er ʿIraq-duga genannt, da Ṣabba auf duga beginnt. Vgl. oben Diwan VII.

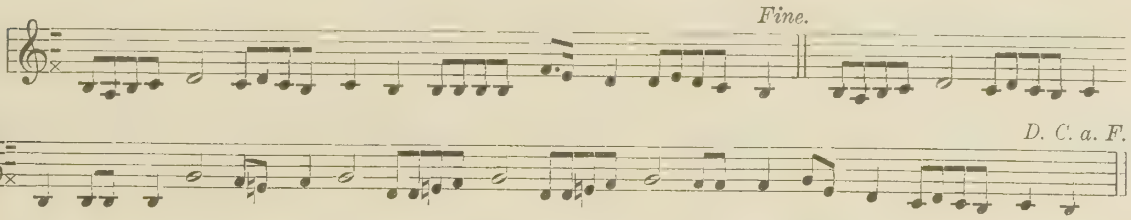
II. Ursprung. Siehe oben Siga.

III. Eigenart. Die angeführten Beispiele sind alle Kunstlieder; die Volksmelodien sind bereits bei Siga angegeben. Schlußmotiv ist entweder dasselbe wie in Siga oder . Angefangen wird meist von der Sexte g, nach welchem oft moduliert wird, also nach Nawa, und zwar dem kleinen Nawa (s. w. u.). Der Schluß erfolgt immer auf der Tonika. Manchmal bewegt sich ʿIraq auch über die Oktave, in welchem Falle er der hohe ʿIraq heißt, wie Nr. 57. Nr. 58 wird bald als ʿIraq, bald als Siga bezeichnet.

53.[1]



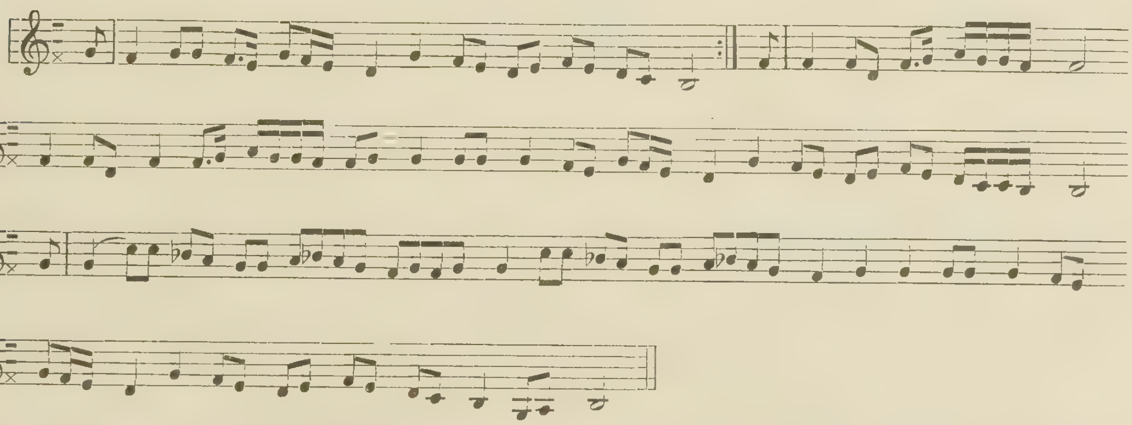
54.[2]



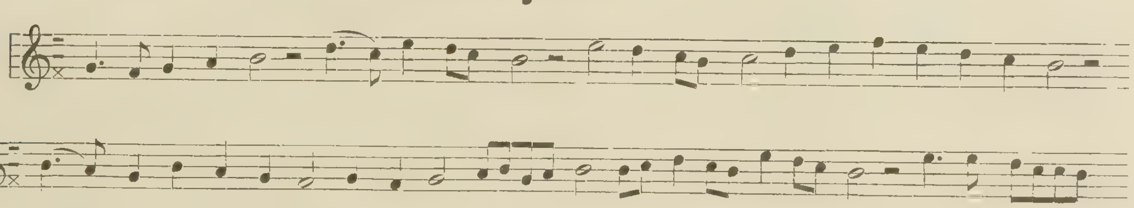
55.[3]



56.



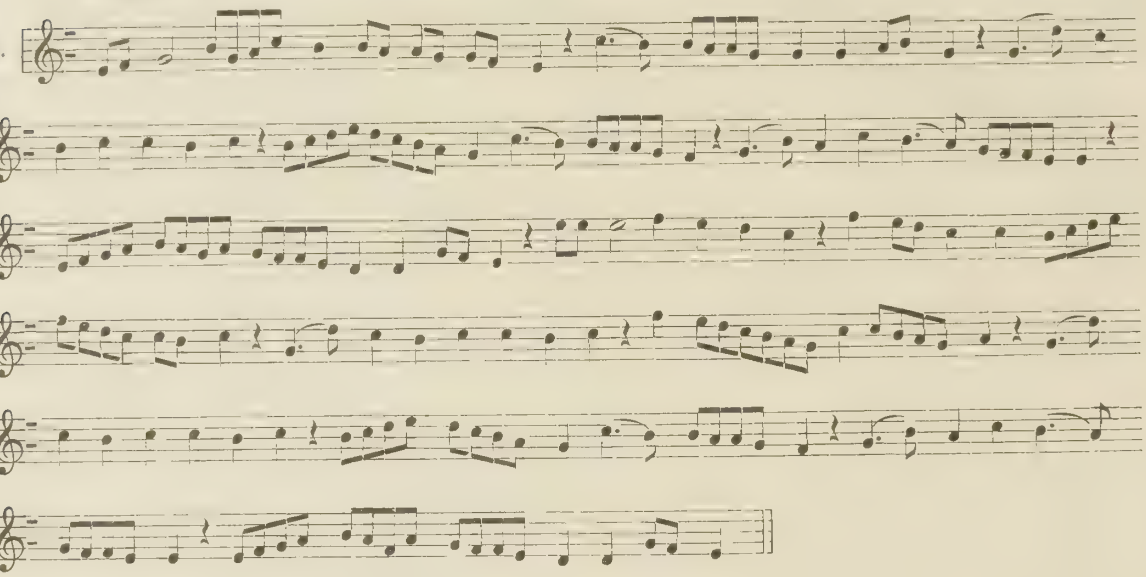
57.



[1] Gleich 433.
[2] Gleich 432.
[3] Gleich 431.

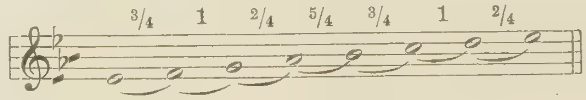


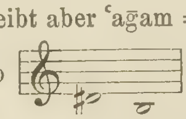
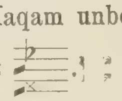
ʿIraq-Kar-Siga.

58. 

9. Auḡ.

I. Leiter. Auḡ bedeutet im Persischen „hoch“, d. h. ʿIraq, aber um eine Oktave höher, hat demnach dieselbe Skala wie ʿIraq, nur mit dem Unterschied, daß unten e, oben es ist (vgl. analoges in Mahur). Darwisch Muḥammed führt diesen Maqam nicht an, dagegen zitiert er einen Maqam Ḥizam-a-Siga, für welchen er folgende Tonreihe angibt:



Demgegenüber gibt El-Kholay diesen Maqam an, schreibt aber ʿaḡam = ais anstatt ḥusêni = a. „Abwärts soll anstatt duga-kurdi ʿiraq-guschat sein, also , Schluß folgt auf Siga.“ In Syrien ist dieser Maqam unbekannt, vielleicht ist er in Agypten ein Ersatz für Auḡ? Die Bezeichnung für Auḡ ist 

II. Ursprung. Auḡ ist eine Arabisierung des persischen Wortes Auk = „hoch“, demnach persischen Ursprungs.

III. Eigenart. Dieser Maqam bewegt sich gewöhnlich von der Unterterz bis zur Quarte. Dadurch entstehen eigenartige Motive.

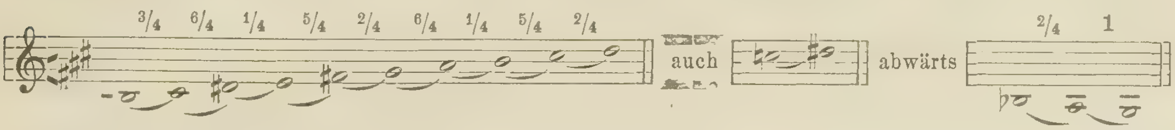
Begonnen wird vom Grundton, von der Unterterz-nawa (Nr. 59, 60, 61 und 63) und von der Oberterz (Nr. 62); der Schluß darf auch auf ʿIraq erfolgen. ʿIraq steht zu Auḡ im selben Verhältnis wie Rast zu Mahur, auch bei Auḡ ist nawa dominierend. Nr. 59—62 sind Kunstformen, Nr. 63 ist ein vierteiliger Baschraw. Es wird in diesem Baschraw viel moduliert und zwar in

a nach Nawa, in b nach Bajat, in c anfangs nach Siga, zum Schluß nach Raml, d ist vielleicht das oben angeführte Ḥizam-a-Siga.

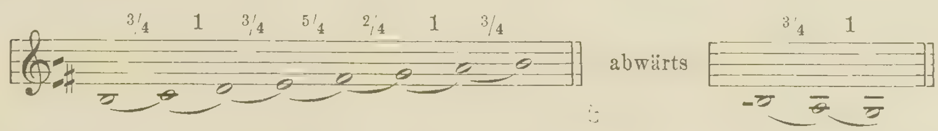
Somit sind die Maqamen ʿIraq-Siga-Auḡ eng verwandt und haben dieselbe Skala auf Tonika-Quart-Oktave.

Kamel el-Kholay gibt noch folgende Abarten von Auḡ an:

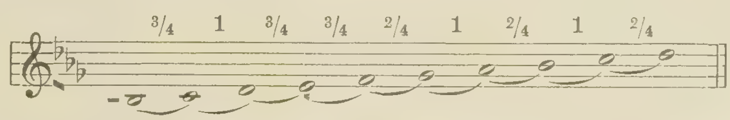
I. Auḡ-ara (= die höchste Pracht): ʿiraq, rast, kurdi, siga, ḥiḡaz, nawa, ʿaḡam, auḡ, schahnaz, muḥajer, und manchmal sunbula anstatt muḥajer, und kardan anstatt schahnaz.

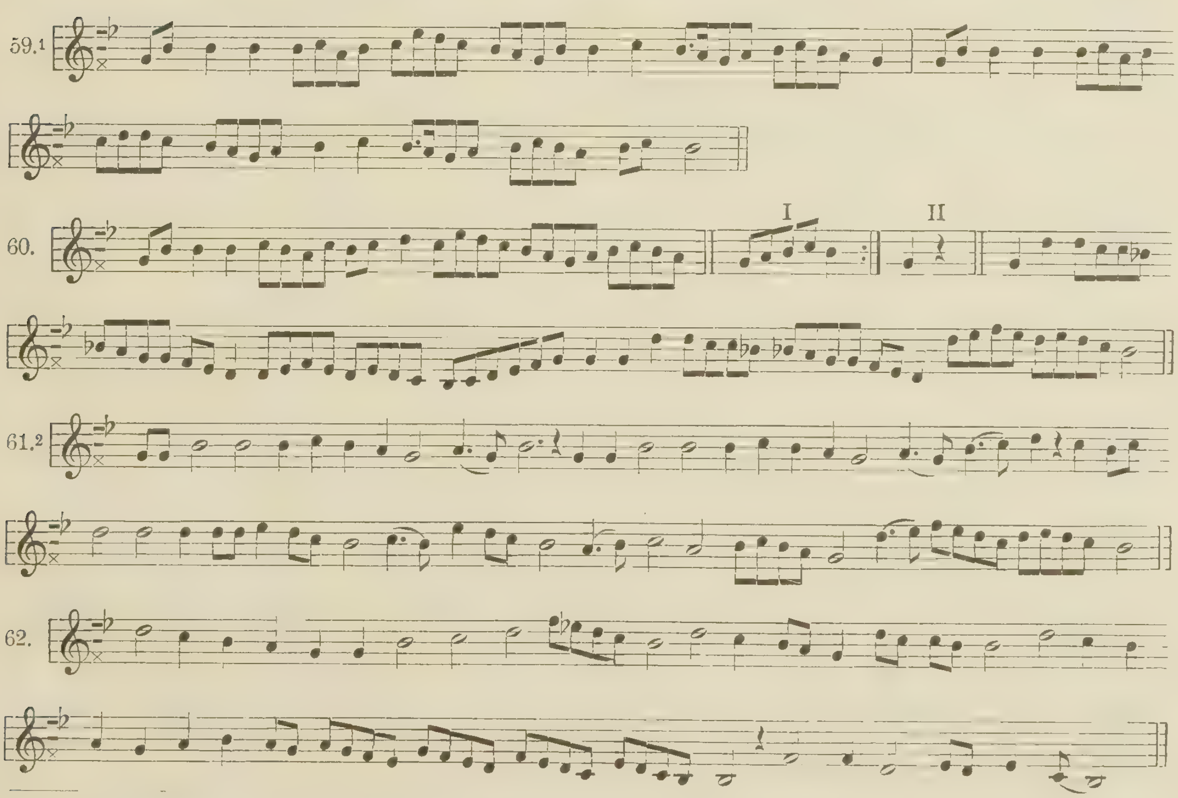


II. Faraḥnak (= Erheiterung): ʿiraq, rast, duga, siga, ḥiḡaz, nawa, ḥusêni, auḡ. Abwärts: ʿiraq, ʿaschiran, jaga.

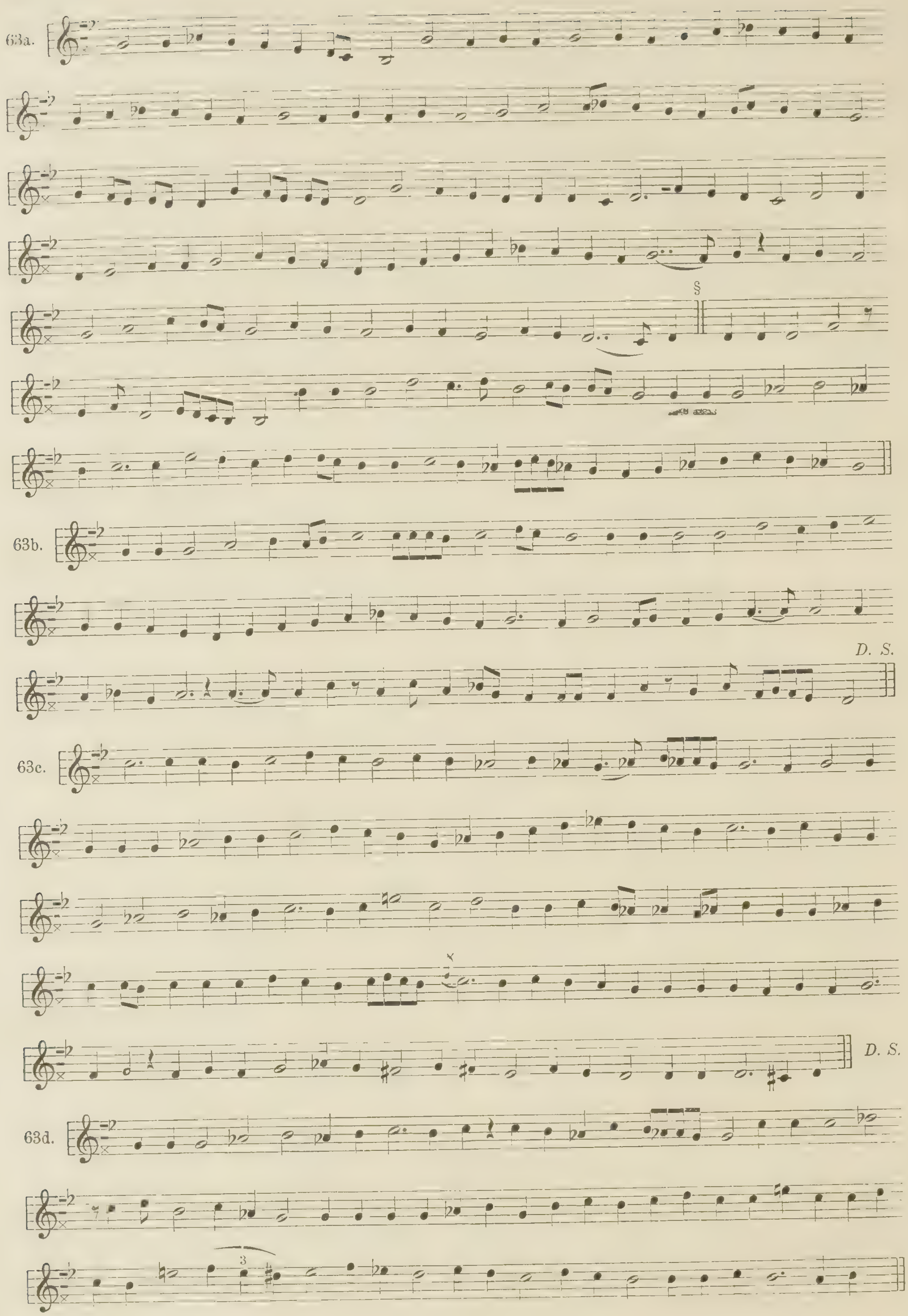


III. Bosta-nagar (= der Gesang der Schönen): ʿiraq, rast, duga, siga, ḡarka, ṣaba, ḥusêni, ʿaḡam, kardan, schahnaz.

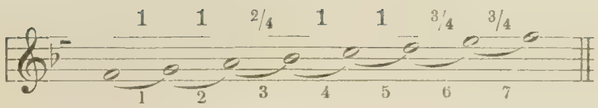




[1] gleich 470.
[2] gleich 472.


63a.
D. S.
63b.
D. S.
63c.
D. S.
63d.

10. Sasgar.

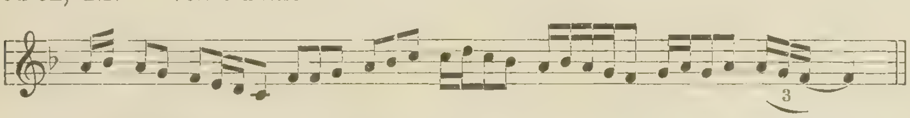
I. Leiter. 
nach El-Kholay 

II. Ursprung. Sasgar ist in Ägypten nicht bekannt, statt dessen Garga, der dieselbe Skala wie Sasgar hat, jedoch $\bar{e}$ = siga aufweist. Auch von den Musikern werden sie als ein und dasselbe bezeichnet. Indessen scheint doch ein Unterschied zwischen ihnen zu sein; denn in den alten Diwanen sind sie als zwei Maqamen angeführt (vgl. Diwan III), dagegen fehlt Sasgar im Diwan des Nağara (Diwan I u. II). Gegenwärtig ist Sasgar in Syrien sehr verbreitet, fast volkstümlich, obwohl sein Name persisch ist (dessen Bedeutung ich nicht ergründen konnte)[1].

III. Eigenart. Sasgar ist ein Sohn des ʿAğam, also Nebenmaqam, wurde aber doch kraft seiner Popularität zu einem Hauptmaqam erhoben. „Er steht zwischen Rast und ʿAğam", so wird er fachmännisch bezeichnet. Seine Art ist leicht und schalkhaft, wie es einem Kinde geziemt; die ernsten Weisen werden dem Vater ʿAğam überlassen. Volksmelodien wie:



sind in Sasgar typisch. Seine Melodien bewegen sich bis zur Quinte aufwärts und zur Quarte abwärts. Bewegt sich eine Melodie bloß bis zur Unterterz, ohne die Quinte zu berühren, so wird ihre Zugehörigkeit zu Sasgar in Abrede gestellt, sondern zu dem Maqam Rĕhaw angegeben. Oft wird Sasgar in ʿAğam, nämlich eine Quarte höher gesungen, wie z. B. Nr. 69, noch mehr aber bewegt sich der Vater in der Tonleiter seines Sohnes. Die Beispiele Nr. 64—67 sind Volksmelodien, Nr. 68 volkstümlich.

64. 

65. 

66. 

67. 

68a. 

[1] El-Kholay gibt die bizarre Erklärung = Instrumentenbeschäftigung. Jedoch scheint der Name Beziehung zum persischen, dem Ud ähnlichen Instrument „Sas" zu haben und ist Sas-kar etymologisch „basiert auf Sas" zu erklären.

68b.

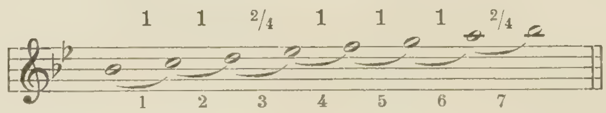


69.



11. ʿAǧam (Adzscham).

I. Leiter.

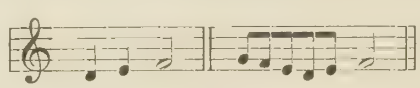


Dieselbe Skala wie Sasgar (die Septime um einen Viertelton höher), nur um eine Quarte höher. Die Skala des Maqam ʿAǧam ist genau die Durtonleiter, auch El-Kholay und Darw. Muḥammed geben dieselbe Leiter für ʿAǧam.

II. Ursprung. ʿAǧam bedeutet im weiten Sinne das Ausland; im engeren Sinne aber wird Persien von den Arabern ʿAǧam, ein Perser ʿAǧami genannt, folglich ist dieser Maqam ein persischer Gesangsmodus. In Persien aber wird derselbe Maqam New-ruuz, d. h. „der neue Tag“ genannt. Er ist in der musikalischen Welt sehr bekannt, und alle europäischen Musikstücke in E-, F-, G-, A- und B-dur, deren Tempo Adagio oder Moderato ist, werden mit ʿAǧam bezeichnet und in denselben eingereiht, wie z. B. Nr. 70, 72 und 73.

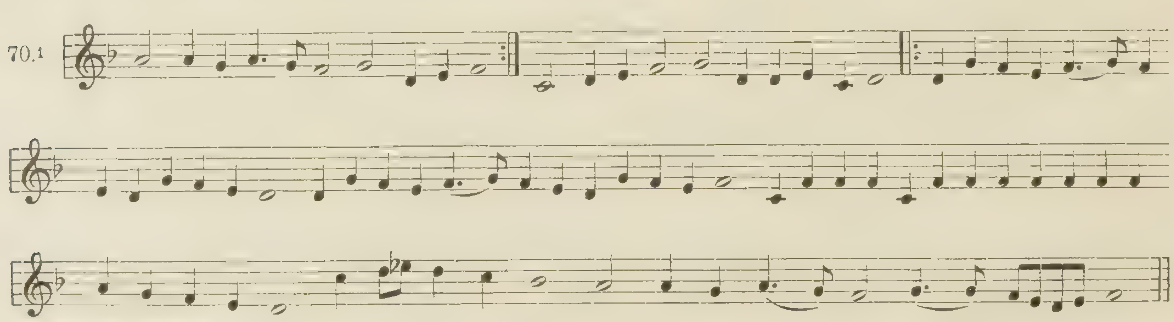
III. Eigenart. Wie aus den Melodiebeispielen 70—73 zu ersehen ist, stehen sie alle auf der Dominante, d. i. auf der Skala des Sasgar. Dieses geschieht lediglich aus dem Grunde, weil B zu hoch und es den Musikern bequemer ist, in einer Mittelskala zu musizieren.

Wie oben erwähnt, unterscheidet sich ʿAǧam von Sasgar dadurch, daß ersterer „getragen“, letzterer „leicht“ gesungen wird. Immer wiederkehrende Figuren sind



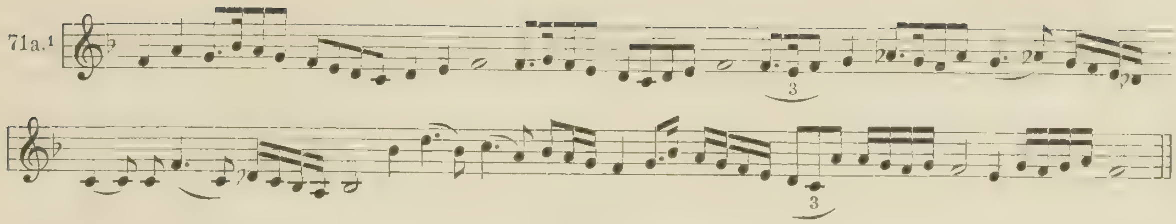
In Nr. 71 wird in Nahăwand moduliert. Im allgemeinen sind die Melodien dieses Maqams entweder persischer oder europäischer Abstammung. Originelles haben die Araber auf diesem „fremden“ Maqam meines Wissens nicht geschaffen.

70.[1]

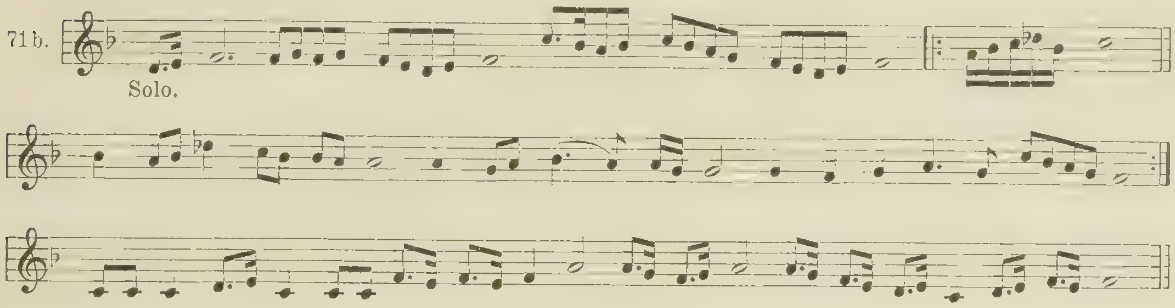


[1] Gleich 453.

71a.[1]

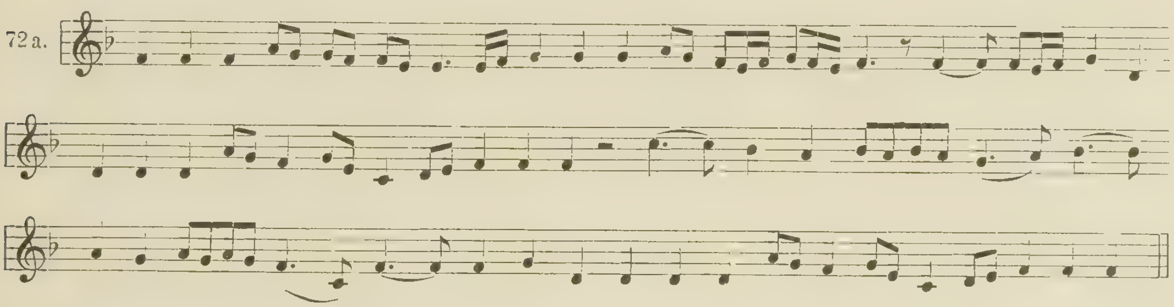


71b.

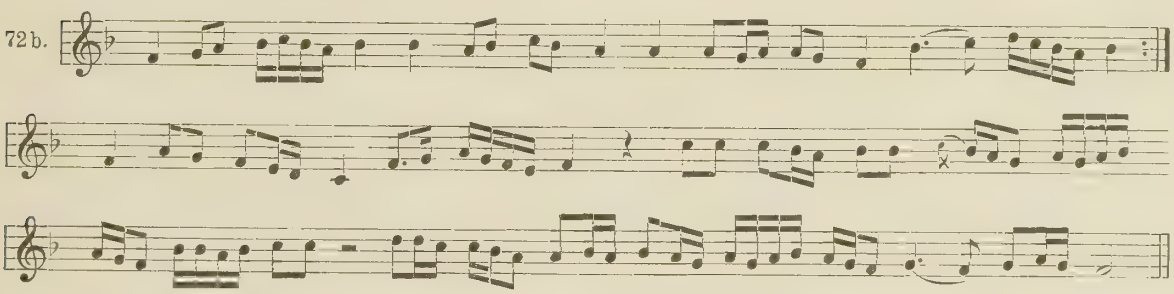


Solo.

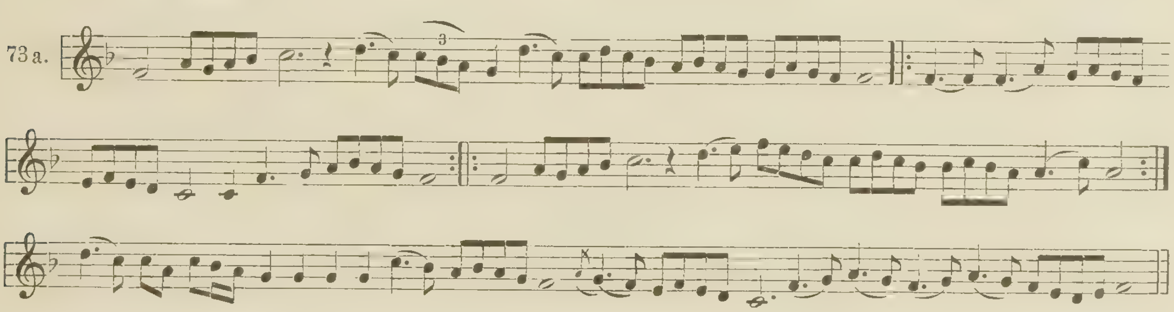
72a.



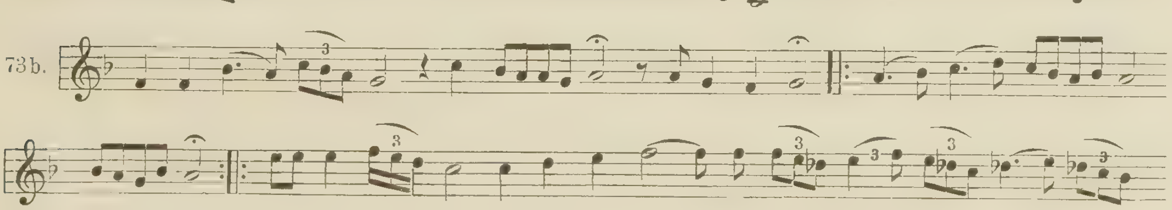
72b.



73a.



73b.



[1] Gleich 454.



12. Rĕhaw.

I. Leiter. Dieselbe Tonleiter wie in Bajat.

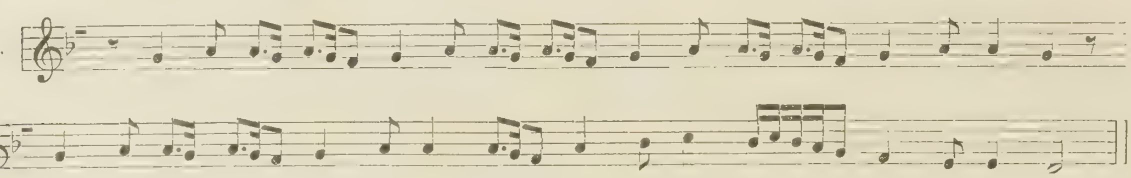
II. Ursprung. Nach Ambros a. a. O. soll Rĕhaw der Name einer Stadt sein, woselbst Pythagoras übernachtete und den siebenten Ton erfand. Kamel el-Kholay a. a. O. S. 47 sagt, daß Rĕhaw die Stadt ʿUrfa (Edessa) ist[1]. In Ägypten ist dieser Maqam nur wenig bekannt. Auch in der älteren Zeit scheint er unbekannt gewesen zu sein, ebenso ist er im Diwan des Naǧara nicht vertreten.

III. Eigenart. Rĕhaw unterscheidet sich von Bajat in seiner Weise. „Er muß von nawa = g beginnen, eine Wendung nach duga = d machen und auf ǧarga = f schließen", so lautet die musikalische Regel für ihn, welche auch die Beispiele Nr. 74—77 bestätigen. In Nr. 76 ist eine Wendung nach Schahnaz (s. w. u.) gemacht. Da er sich hauptsächlich bis zur Terz ḥusêni bewegt, so nennen ihn Aleppoer Sänger einen Sohn des Ḥusêni. Andere schreiben ihn der Vaterschaft des Bajat zu.

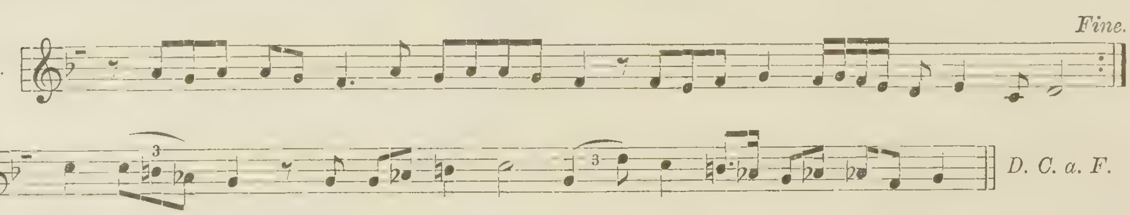
74.



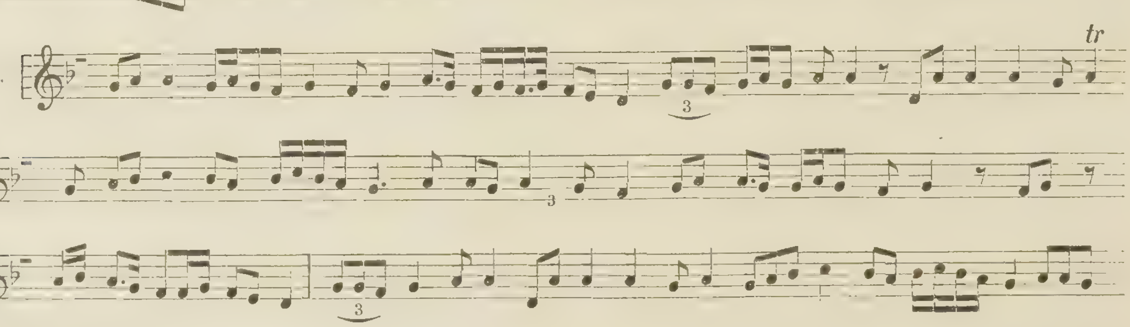
75.



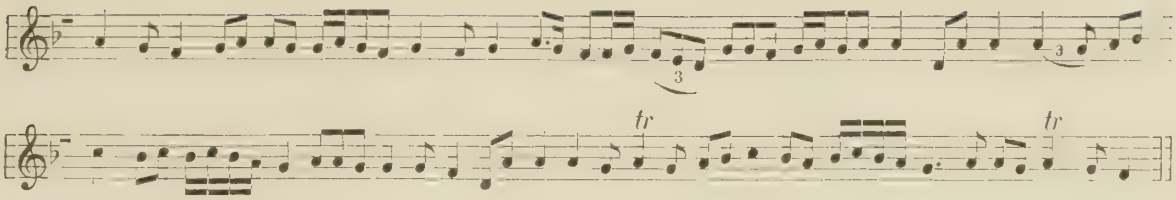
76.



77.

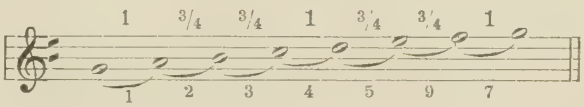


[1] Siehe darüber meine Abhandl. Der Kirchengesang der Jakobiter, im Archiv für Musikwissenschaft Heft III, 1922, S. 364.



13. Nawa.

I. Leiter.



nach El-Kholay
manchmal auch fis.

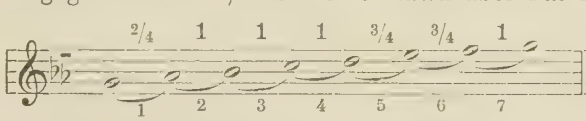
Wiewohl dieser Maqam im Grunde die angegebene Tonreihe des Rast (oben 1.) aufweist, ist doch ihre Reihenfolge eine andere und zwar:

 und 

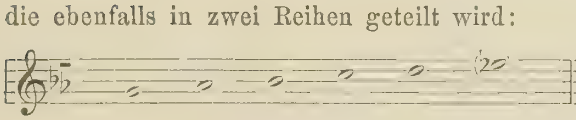
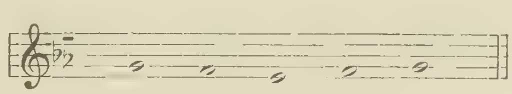
d. h. eine Nawamelodie bewegt sich niemals bis zur Oktave aufwärts, sondern nur bis zur Quinte und schreitet ebenso abwärts.

II. Ursprung. Nawa bedeutet persisch „der Klingende", arabisch heißt es „der Kern der Vernunft" und ist in Persien sowie in Arabien gut bekannt. Besonders scheint er in Südarabien verbreitet zu sein, wie die Gesänge der Jemeniten aufweisen[1]. Nawa ist sicherlich ein arabischer Volksmodus, obwohl er in der Gegenwart etwas zurückgetreten ist, hauptsächlich in Syrien, denn auch im Orient schafft die Musik Moden. Indessen scheint dieser Maqam noch vor einer Generation gut bekannt und beliebt gewesen zu sein. Beweis dafür sind die vielen Volksmelodien des Nawa, die bei den alten Musikern noch erhalten sind. Einer besonderen Vorliebe erfreut sich der Maqam bei den orientalischen Juden, indem ein großer Teil der Gebete, wie z. B. der Freitagabendgottesdienst, auf Nawa gesungen wird. Die Nummern 78, 85 und 87 sind dem jüdischen Synagogengesang entnommen. Letztere Nummer hat sogar zwei Weisen; erstere wird in den Balkanländern, die zweite (ursprünglicher) in Syrien gesungen.

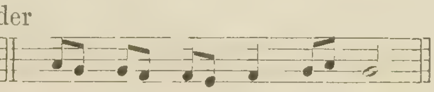
III. Eigenart. Die Perser unterscheiden zwei Arten: das große und das kleine Nawa. Das große hat die oben angegebene Skala, das kleine Nawa aber hat folgende:



die ebenfalls in zwei Reihen geteilt wird:

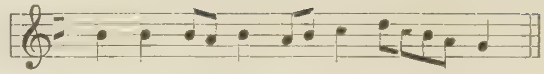
 und 

Nr. 85 ist ein Beispiel für das kleine Nawa. In Syrien aber wird diese Melodie in Siga eingereiht, denn die syrischen Musiker kennen nur ein Nawa. Aber auch im sogenannten großen Nawa werden h̄ und ē oft zu b und es vertieft, wie bereits oben erörtert worden ist. Der Anfang kann von der Tonika, der Sekunde und der Untersekunde aus erfolgen. In jeder Nawamelodie muß das Motiv:

 oder 

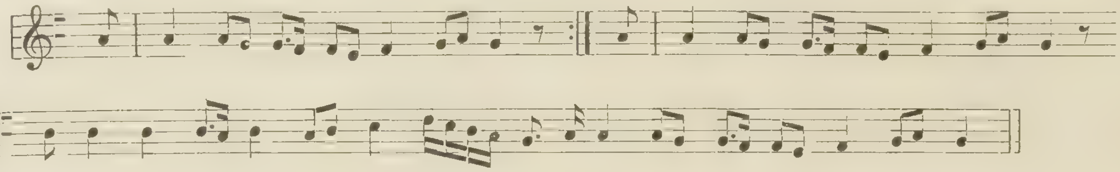
[1] Hebräisch-orientalischer Melodienschatz. Band I.

verflochten sein. Ein zweites Motiv:



kann auch wegbleiben. Das erste Motiv ist die Grundlage dieses Maqams. Die Nrn. 79, 80 und 81 haben nur das erstere Motiv, Nr. 78, 81, 84 und 87 weisen beide Motive auf. Nr. 83 ist türkisches Nawa, das dem kleinen persischen Nawa ähnlich ist, aber f× oder fis, also etwas wie Leitton hat. Nr. 86 ist Kunstmelodie. Volksmelodien sind die Nrn. 78, 79, 80, 81, 82, 84.

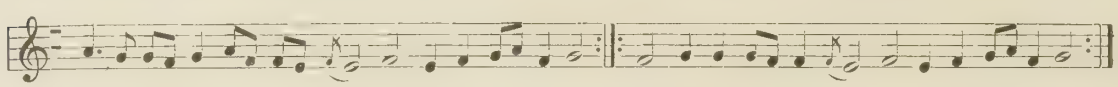
78.[1]



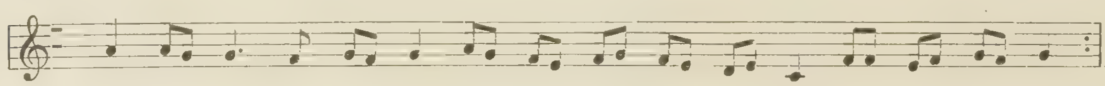
79.



80.[2]



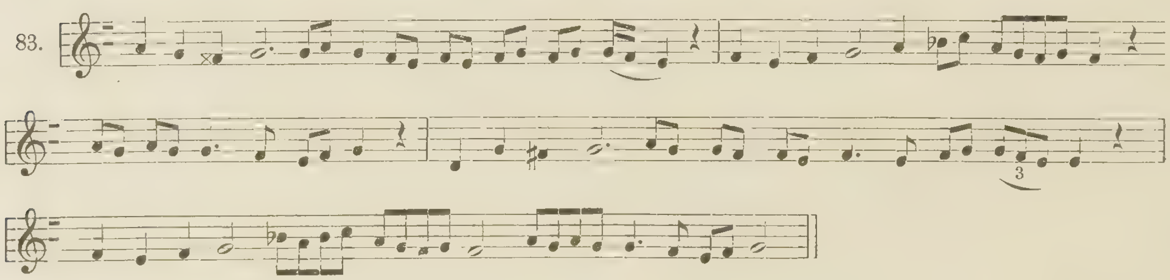
81.[3]



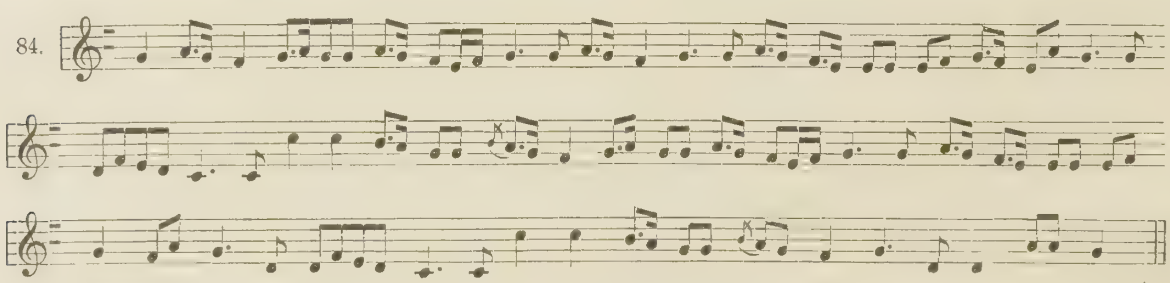
82.[4]



83.

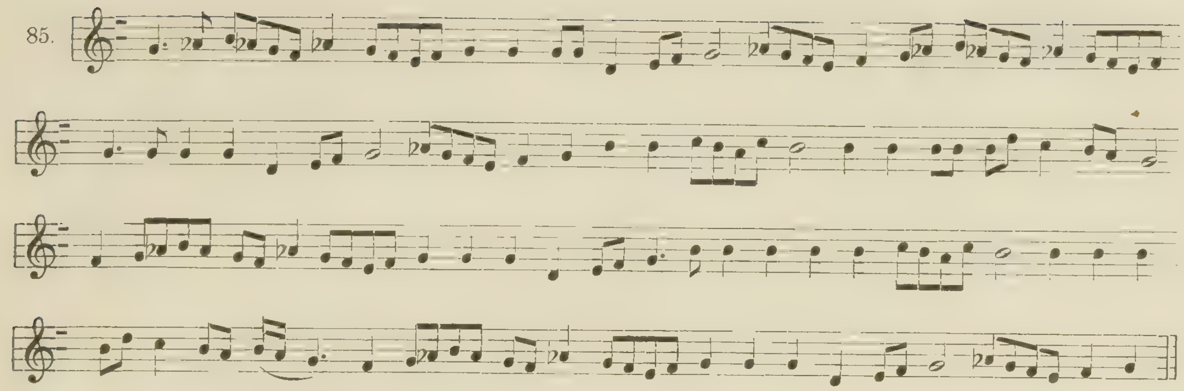


84.

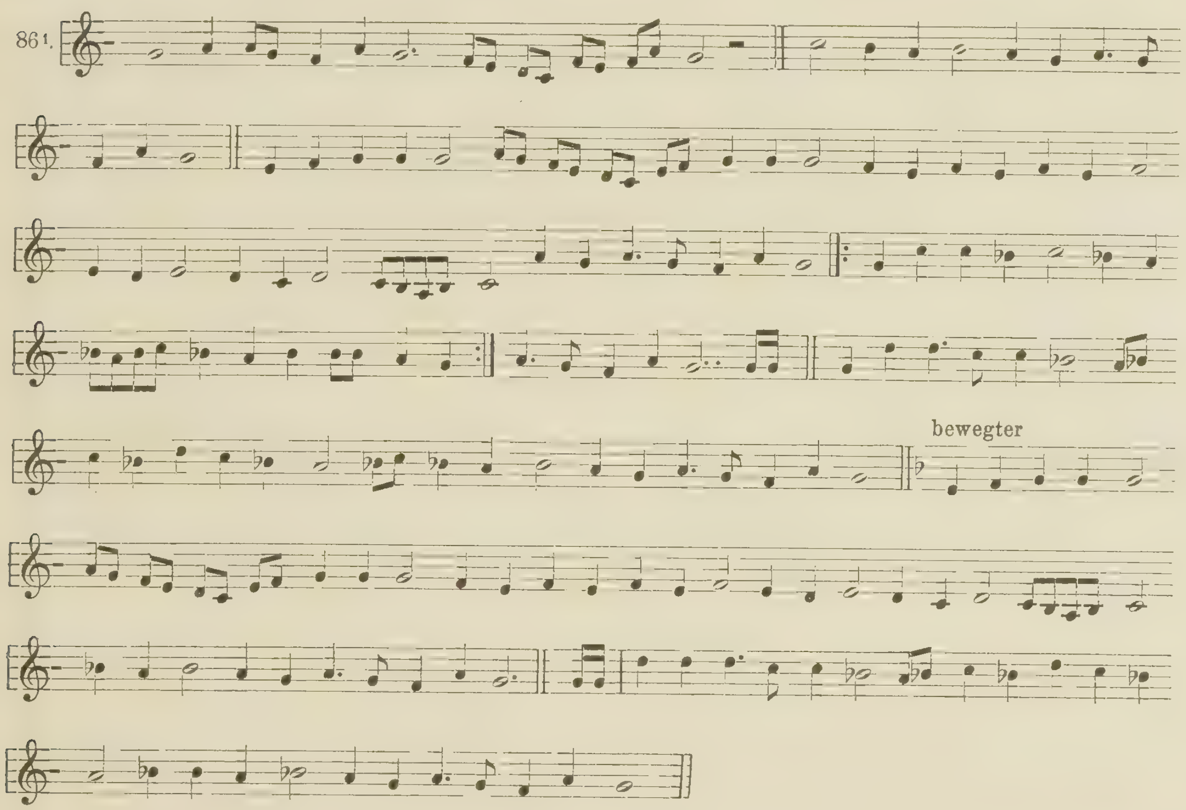


[1] Gleich 422.
[2] Gleich 416.
[3] Gleich 417.
[4] Gleich 415.

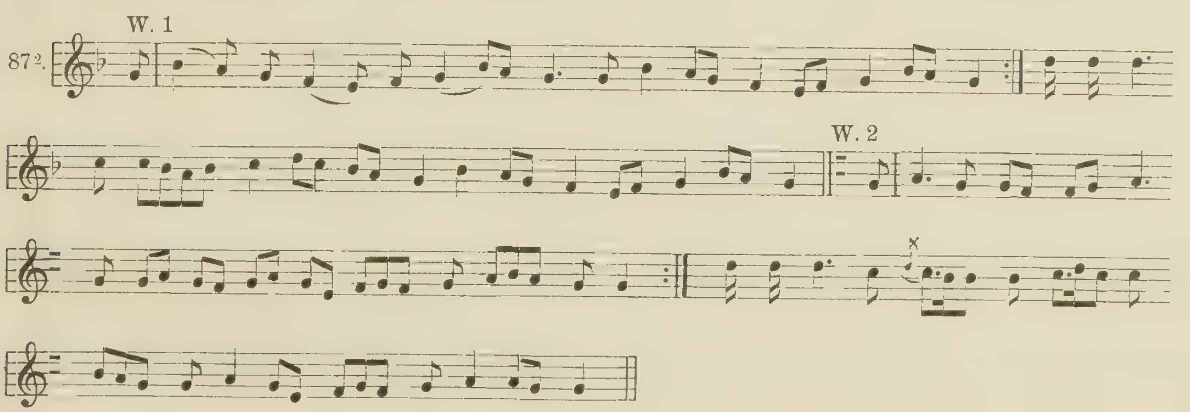
85.



86[1].



87[2].

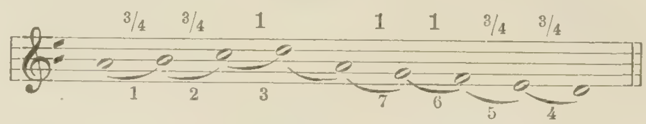


---

[1] Gleich 418.
[2] Nr. 3, 5.

14. Ḥusêni.

I. Leiter. „Wenn man im Maqam Bajat ʿaǧam zu auǧ erhöht, so wird daraus Ḥusêni", so erklärt Darw. Muḥammed diesen Maqam. Damit ist jedoch dessen Wesen nicht erschöpft und bezeichnet. Zwar ist die Tonreihe des Ḥusêni so wie der ägyptische Theoretiker angibt; er unterließ es aber, eine Hauptsache zu erwähnen, und zwar, daß Ḥusêni Grundton ist. Dieser Maqam bewegt sich von a—d aufwärts und a—d abwärts:

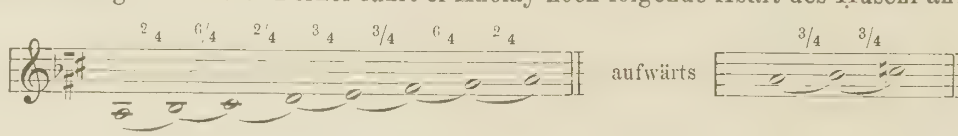


II. Ursprung. Dieser Maqam führt den Namen des Märtyrers Ḥusêni ibn Ali. Ob dieser Maqam, der der dorischen Tonleiter des Mittelalters ähnlich ist, tatsächlich als Klagelied auf den Tod des Ḥusêni neu gebildet wurde, läßt sich jetzt nicht mehr feststellen. Tatsache ist aber, daß das Volk ihn nicht kennt und ihn mit Bajat identifiziert. Deshalb begnügt sich Darw. Muḥammed auch mit einer kurzen Bemerkung und betrachtet ihn als Nebenmaqam des Bajat. In den alten Diwanen, wie bei Naǧara, war in Ḥusêni auch Bajat einbegriffen; in Bagdader Diwanen geschieht es noch bis auf den heutigen Tag. Bajatmelodien, welche auf der Quinte sich bewegen, werden auch Ḥusêni betitelt, so Nr. 20, auch wenn sie ʿaǧam = b aufweisen.

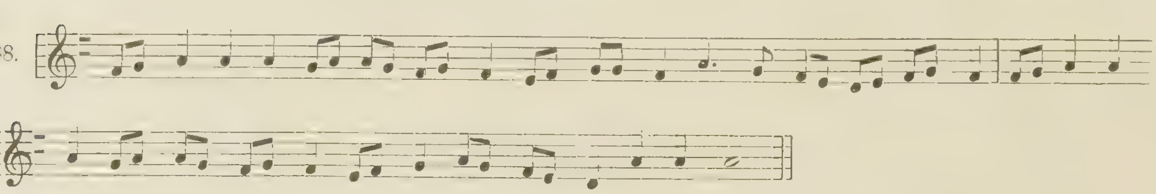
III. Eigenart. Man kann von der Tonika, Sekunde und Quarte wie auch von der Unterterz und Untersekunde beginnen, der Schluß erfolgt auf a, aber auch auf d. Im letzteren Falle heißt es Ḥusêni-kar-duga, d. h. Ḥusêni auf duga basierend, wie es in den Nummern 91 und 93 der Fall ist. Hat die Melodie aber ʿaǧam = b, so wird sie mit Ḥusêni-Bajat bezeichnet, z. B. Nr. 92, in welcher Melodie nach Nahăwand moduliert wird. Die Melodien Nr. 88, 89 und 90 sind volkstümlich, die Nummern 91—93 Kunstgesänge. Über den Ausdruck ṭahêr weiter unten.

Kamel el-Kholay behauptet, daß alle alten und neuen ägyptischen Gesänge des Maqam Ḥusêni auf Ḥusêni-kar-duga basieren. Ferner führt el-Kholay noch folgende Abart des Ḥusêni an:

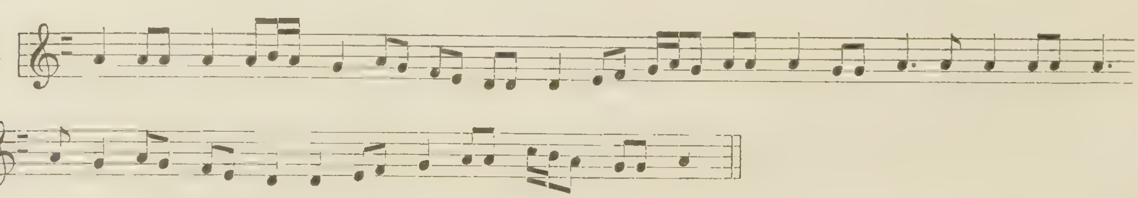
Suz dal:
(verbranntes Herz)



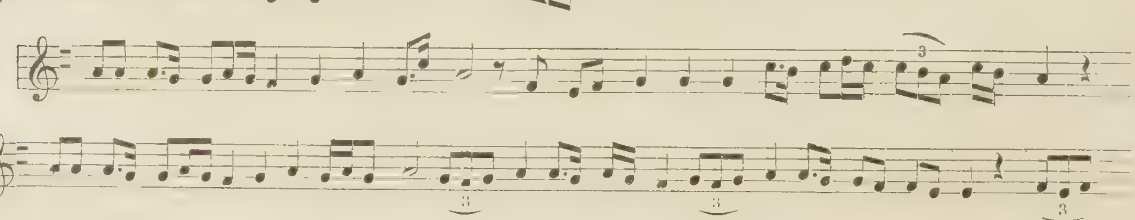
88.

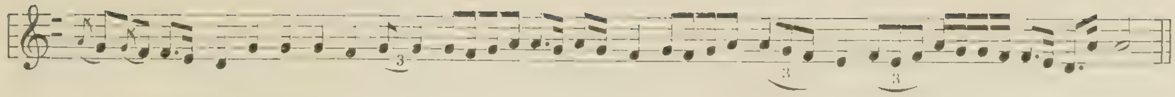


89.



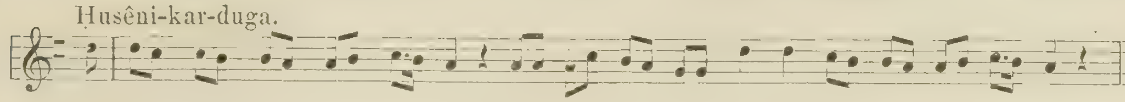
90.

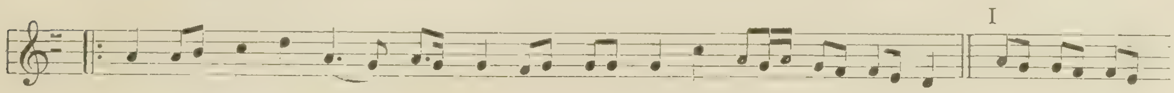


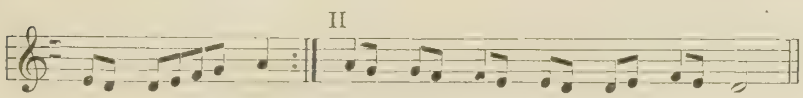


Ḥusêni-kar-duga.

91.

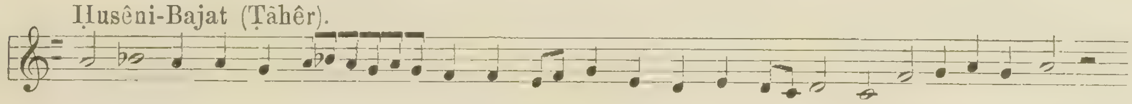


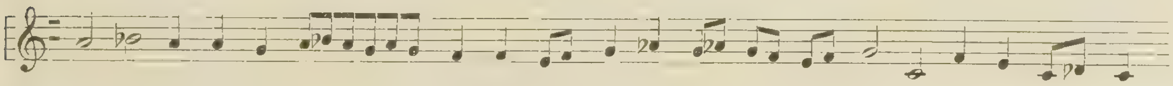




Ḥusêni-Bajat (Ṭâhêr).

92.







Ḥusêni-kar-duga.

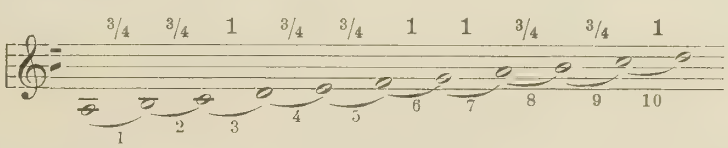
93.





15. ʿAschirân.

I. Leiter. Seine Tonleiter ist dieselbe wie die des Ḥusêni, nur um eine Oktave tiefer, außerdem hat er den Umfang einer Dezime.



II. Ursprung. In Ägypten ist ʿAschirân unbekannt[1], auch in Syrien ist er wenig bekannt. Die Bedeutung seines Namens wird vielleicht mit der Stufenzahl 10 (der 10stufige) zusammenhängen. Volksmelodien hat dieser Maqam nicht, die zwei Beispiele Nr. 94 und 95 sind Kunstlieder.

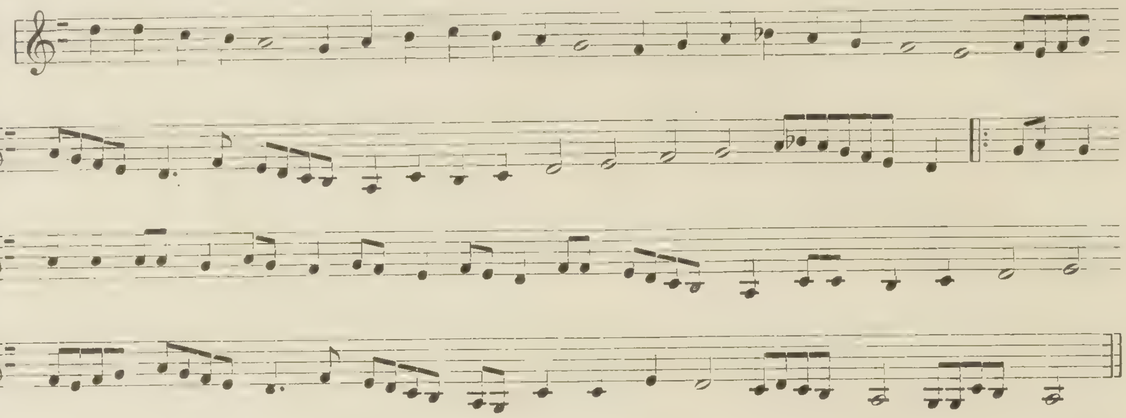
III. Eigenart. ʿAschirân kann von der Tonika, der Quarte, der Oktave und Undezime aus beginnen und darf auch auf der Quarte und Oktave schließen, in welchen Fällen er Kar-duga bzw. Kar-ḥusêni heißt. Schlußmotiv ist:



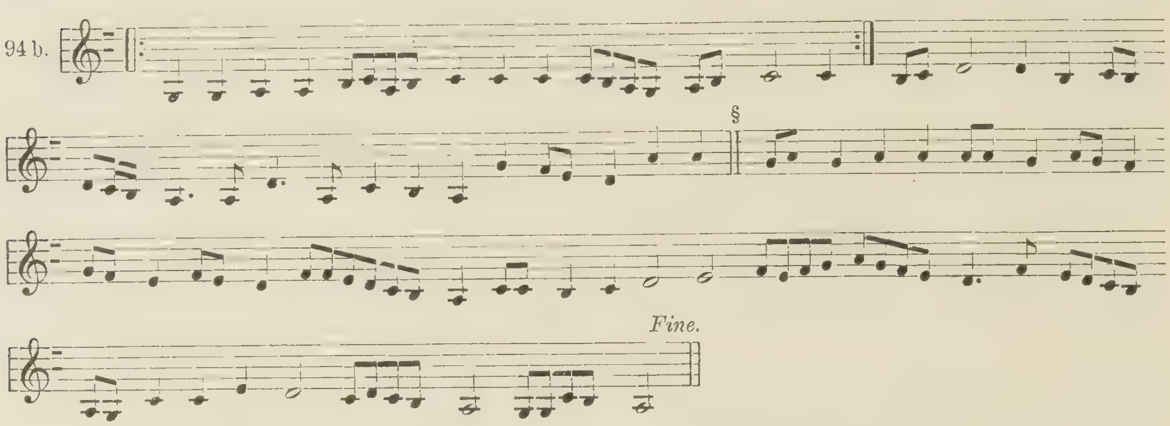
[1] El-Kholay macht keinen Unterschied zwischen Ḥusêni und ʿAschirân.

ʿAschirân ist also verwandt mit Bajat und Ḥusêni, und deshalb wird er bald in den einen, bald in den andern einbegriffen. Nr. 94 ist ein Baschraw in vier Teilen, d moduliert nach Bajat. Nr. 95 wird ʿAschirân-kar-duga genannt, weil er auf duga schließt.

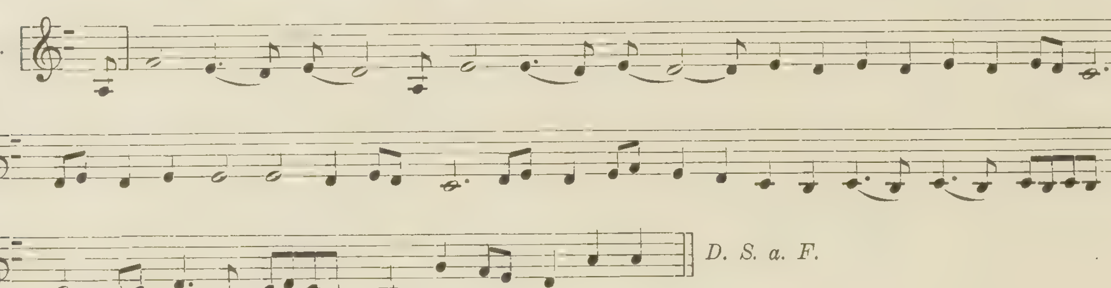
94a.



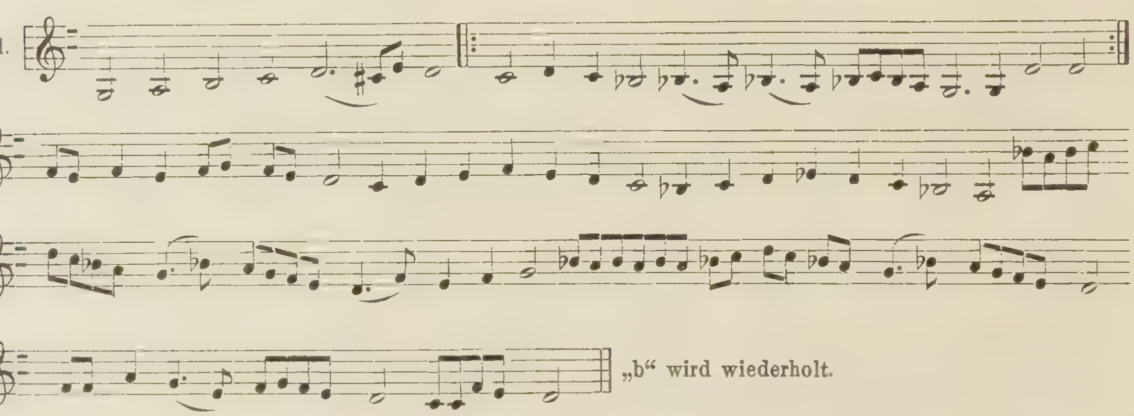
94 b.



94c.

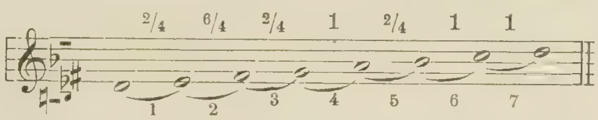
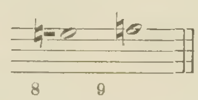


94d.



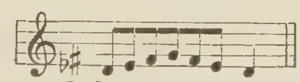
95. 

16. Ḥiĝaz (Hidjschaz).

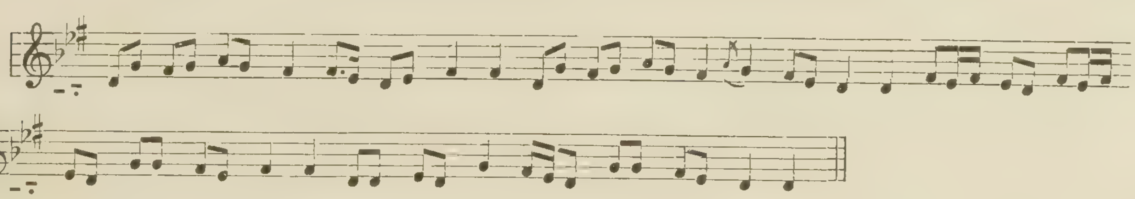
I. Leiter.  eventuell auch 

Auch das b wird manchmal zu h̄ erhöht. Darw. Muḥammed gibt nur auĝ = h̄ an. Es wird oben zu ē erhöht und fis wird wieder f. Letzteres Verfahren ist eigentlich ein Widerspruch zu dem uns bekannten System, wonach die Stufen der Oktave vertieft werden. Indessen wird gewöhnlich oben immer b, unten h̄ gesungen.

II. Ursprung. Ḥiĝaz ist bekanntlich die Gegend Arabiens, in welcher die heiligen Städte Mekka und Medina sich befinden; demnach ist der Name echt arabisch. Auch dieser Maqam ist ein Volksmodus der Araber; der Ruf des Muezzin zum Gebet erfolgt ebenfalls in diesem Maqam, wie Beispiel Nr. 98 beweist. Befremdend ist es aber, daß die Jemeniten diesen Maqam gar nicht kennen. Ob er nun in Jemen überhaupt unbekannt ist, konnte ich bis jetzt nicht feststellen. El-Kholay nennt Ḥiĝaz auch den „kleinen Nahăwand".

III. Eigenart. Schon in seiner Tonleiter unterscheidet sich Ḥiĝaz scharf von den anderen Maqamen. Seine Bezeichnung ist . Auch dieser Maqam zählt zu den beliebten Volksmoden; die Volksweise bewegt sich innerhalb einer Quarte  in ewiger Wiederholung. Der Anfang erfolgt mit der Tonika, der Terz und Quarte, schließt aber immer auf dem Grundton. Nr. 96 und 97 sind volkstümlich, 98 das Gebetmotiv „Allahu akbar, alla, wamuḥammed rassul alla" usw. 99 ist ebenfalls im Volkston gehalten[1].

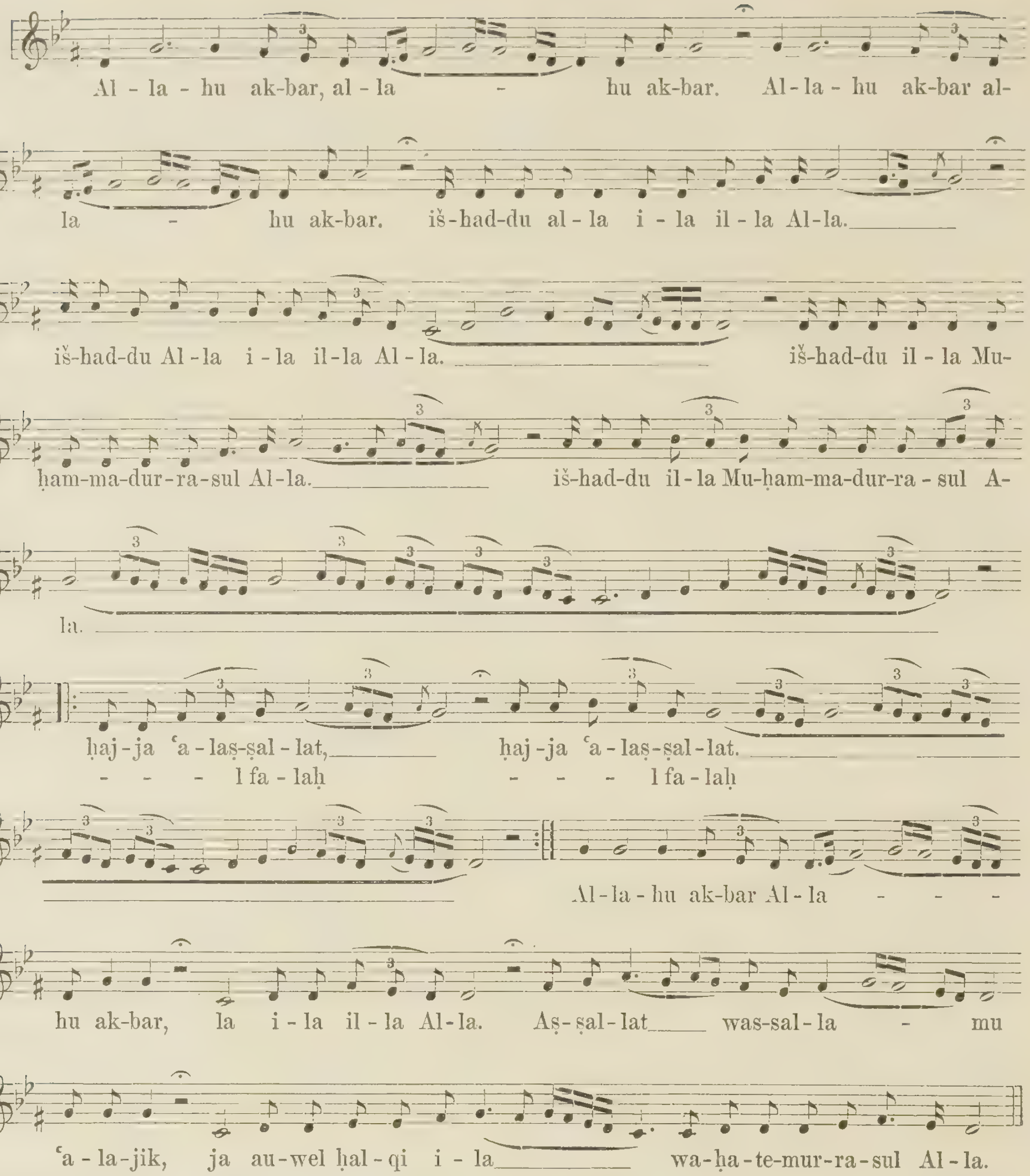
Nr. 100 ist ein Baschraw, b hat den Charakter des Maqam Ḥiĝaz-kar, c ist Busĕlik (siehe dieses in Ṣabba), 101 ist „Musika", d. h. ein Stück für das Militärorchester.

96. 

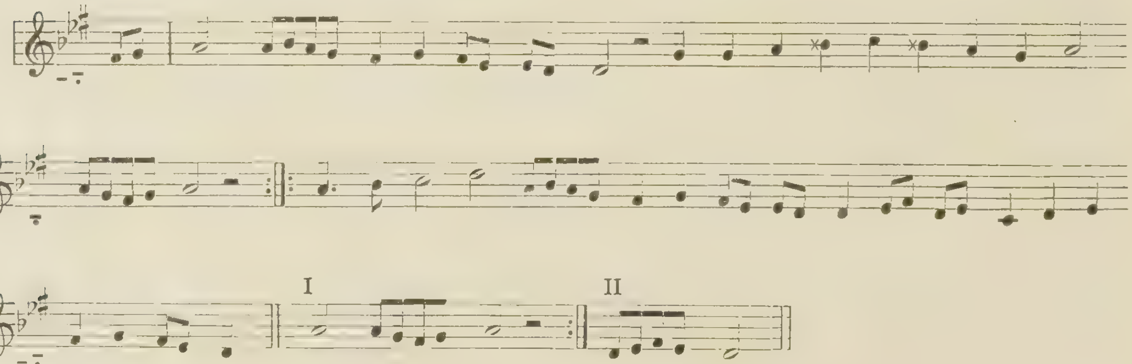
97. 

[1] Vgl. auch Dalman, Der palästinische Diwan, Nr. 27

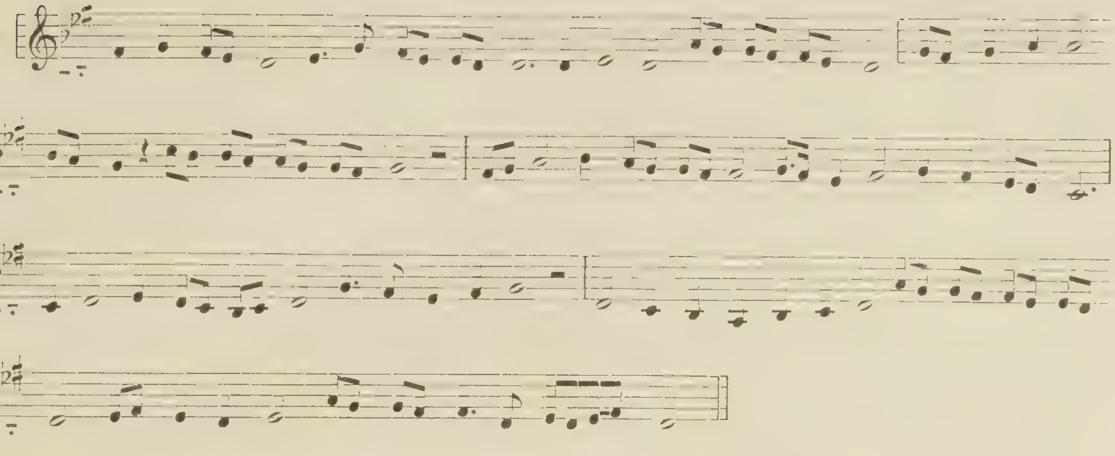
98.


Al - la - hu ak-bar, al - la - hu ak-bar. Al - la - hu ak-bar al-
la - hu ak-bar. iš-had-du al - la i - la il - la Al-la.
iš-had-du Al - la i - la il - la Al - la.
iš-had-du il - la Mu-
ḥam-ma-dur-ra-sul Al-la.
iš-had-du il - la Mu-ḥam-ma-dur-ra - sul A-
la.
ḥaj - ja ʿa - las-ṣal - lat,
ḥaj - ja ʿa - las-ṣal - lat.
- - - l fa - laḥ - - - l fa - laḥ
Al - la - hu ak-bar Al - la - - -
hu ak-bar, la i - la il - la Al - la. Aṣ-ṣal-lat was-sal-la - mu
ʿa - la-jik, ja au-wel ḥal - qi i - la wa-ḥa-te-mur-ra-sul Al - la.

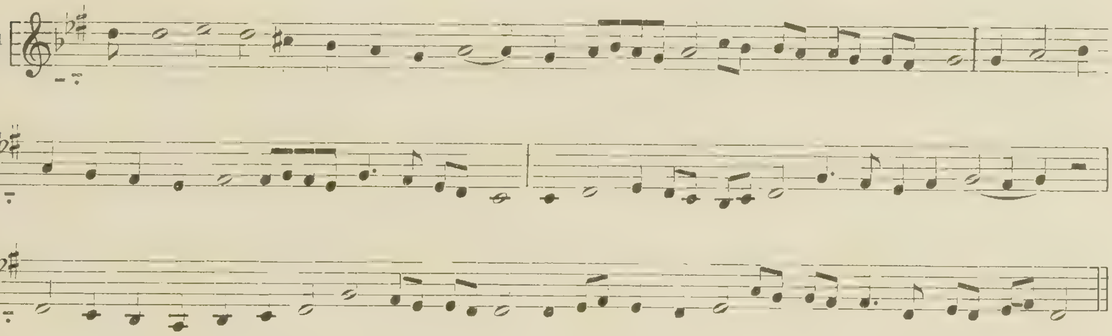
99.


I
II

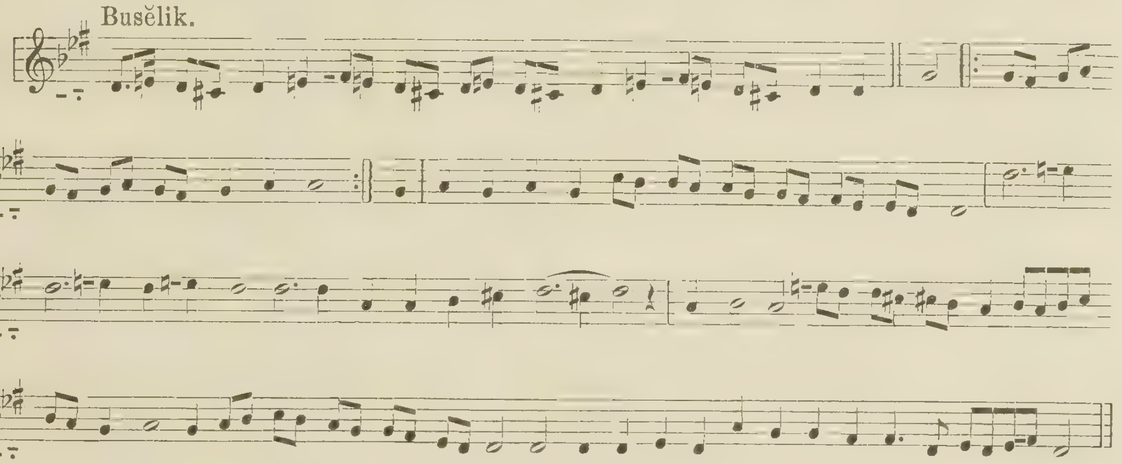
100a.



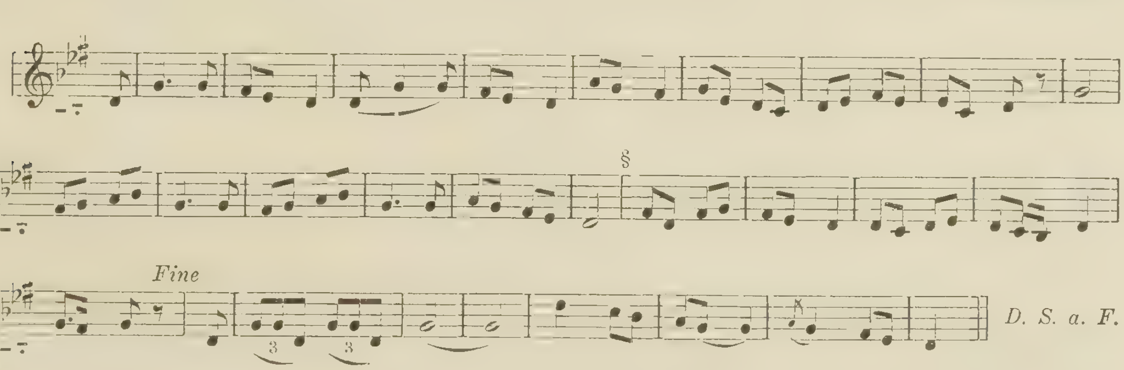
100b.[1]



100c. Bušělik.

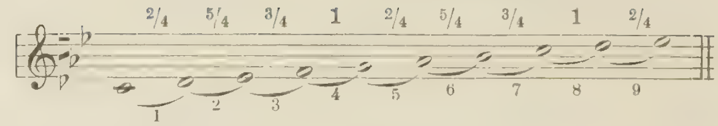
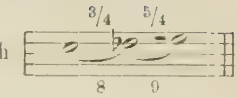


101.



[1] Vgl. die spanische Mel. 36a u. b in Kap. III.

17. Ḥigāz-kar.

I. Leiter.  oder auch 

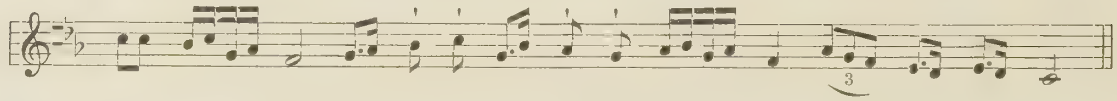
Darw. Muḥammed fügt noch die Bemerkung hinzu: „Man kann oben (d. h. über der Oktave) noch verschiedene Variationen ausführen“. Welcher Art diese sein können, sagt er nicht[1].

II. Ursprung. Obwohl nun sein Name Ḥigāz-kar (d. h. auf Ḥigāz basierend) ist, gibt seine Skala ein ganz anderes Bild als dasjenige des Ḥigāz. Er wird „der Sohn des Ḥigāz“ genannt, scheint aber doch fremder Abstammung, vielleicht türkisch zu sein[2]; denn die angeführten Beispiele Nr. 102—107 sowie alle mir bekannten Melodien sind sämtlich türkischen Liedern entnommen und arabischen Gedichten angepaßt. Nr. 103 ist sogar einem spaniolischen Gedicht sefardischer Juden in der Türkei angepaßt.

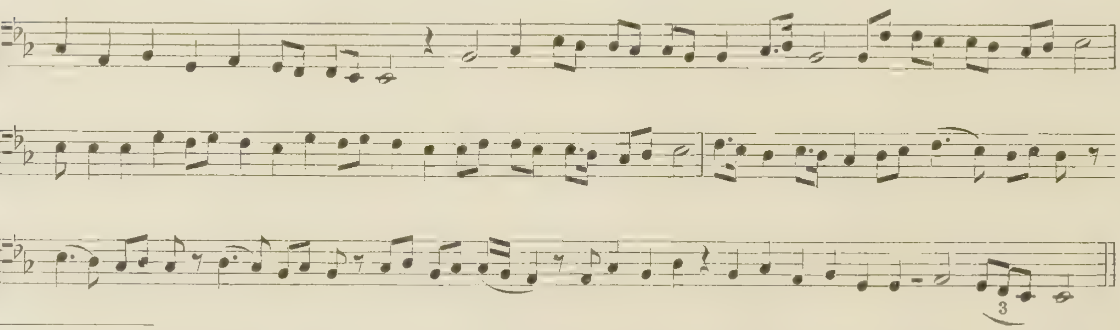
III. Eigenart. Die zwei $^5/_4$-Stufen der 2. und 6. Stufe verleihen diesem Maqam ein eigentümliches Gepräge. Für die 8. und 9. Stufe ist des und ē vorherrschend, wie aus den Beispielen zu ersehen ist. Es wird gewöhnlich mit der Oktave begonnen, 104 sogar mit der Septime[3], h̄ wird oft zu b, sofern es nicht als Leitton auftritt, vgl. 102 und 105.

Durch den gemeinsamen Grundton, den dieser Maqam mit Rast hat, wird er als ein Verwandter des letzteren betrachtet und folglich von den Ägyptern im Diwan gleich nach Rast bzw. Mahur eingereiht, oder nach Nahăwand; ebenso wird von Rast nach Ḥigāz-kar moduliert.

102. 

103. 

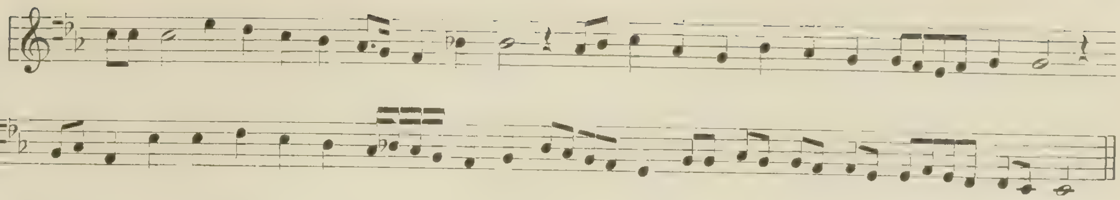
104. 

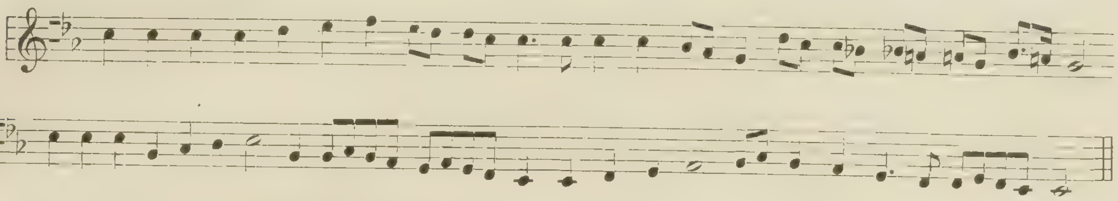


[1] El-Kholay nennt die oben angegebene Variation c-des-ē Maqam Schahnaz.

[2] Indessen ist seine Skala dieselbe wie die des zweiten Echos (Lydisch) des griechischen Kirchengesanges. Vgl. Rebours, Traité de Psaltique S. 89. — Ebenso ist er im griechischen Volksgesang stark vertreten. Vgl. Georgos D. Pachtikos, Athen 1905, die Nummern 9, 15, 27, 39, 42, 45, 51, 53, 62, 63, 71, 72, 76, 90, 94—96, 100, 107, 108, 121, 136 u. a. m.

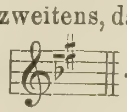
[3] Nach el-Kholay ist das Beginnen mit der Septime Eigentümlichkeit der Türken.

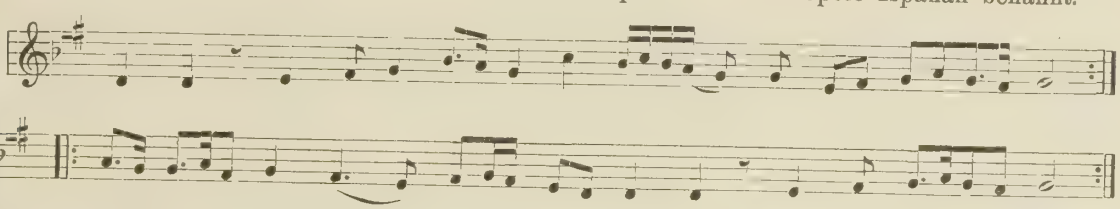
105.


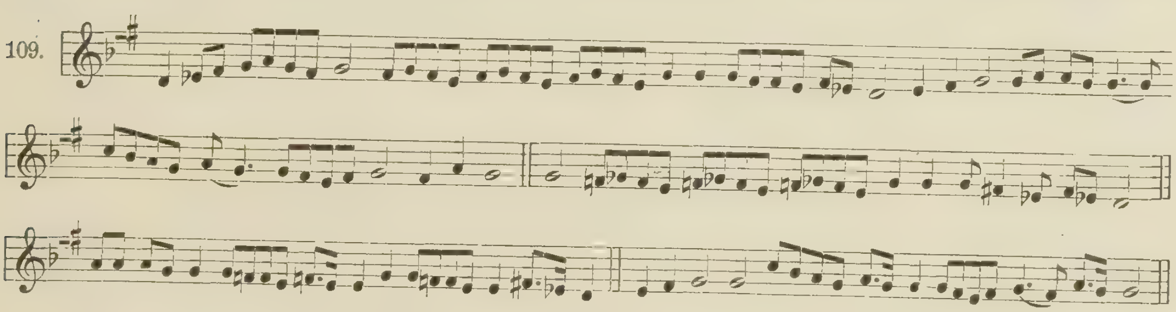
106.


107.


18. Isfahan (pers. Ispahan).

Ist ebenfalls ein Sohn des Ḥiġaz mit den Abweichungen, daß erstens Isfahan stets g als Grundton hat und zweitens, daß es und ē abwechselnd auftreten, wie die Nrn. 108 und 109 zeigen. Seine Bezeichnung ist . Auch moduliert er oft nach Ṣabba, wie aus Beispiel 109 zu ersehen ist. Er ist in Persien sehr beliebt und nach der altberühmten persischen Metropole Ispahan benannt.

108.


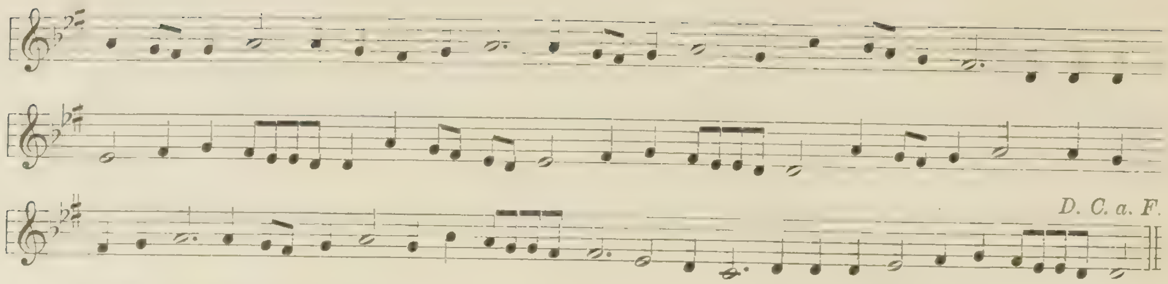
109.


19. Schawrâk, auch Schabăwrak.

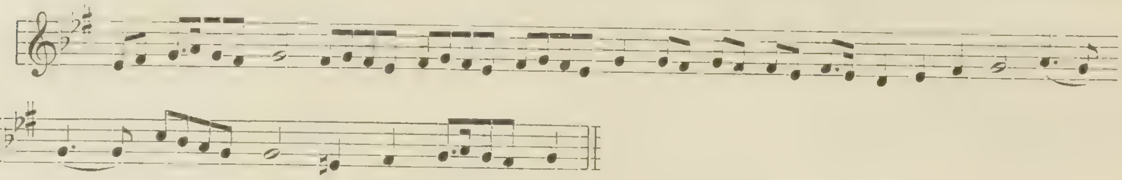
Hat ebenfalls die Tonleiter des Ḥiġaz, wird aber Adagio gesungen, gewöhnlich in Klageliedern, und bewegt sich in dem beschränkten Umfang einer Quinte, höchstens bis zur Septime, vgl. Nr. 110. Nr. 111 ist eigentlich Ispahan, aber wegen ihres Tempos wird diese Melodie zu Schawrâk gerechnet. Die Bedeutung dieses persischen Namens ist unbekannt.

110[1].


[1] Gleich Nr. 176.



111.



20. Schah'naz = des Schah Favorite.

Ist eine Art Ḥiḡaz-kar in der Oktave, beginnt also mit kardan, schanaz, ḡwab-siga usw. Sein Name bedeutet „Diadem des Schah"; gemeint ist damit, in der Lage zu singen, in welcher der Ton schahnaz vorkommt. Diese letzten drei Maqamen sind importierte Weisen aus Persien, die auch den Musikern fremd sind.

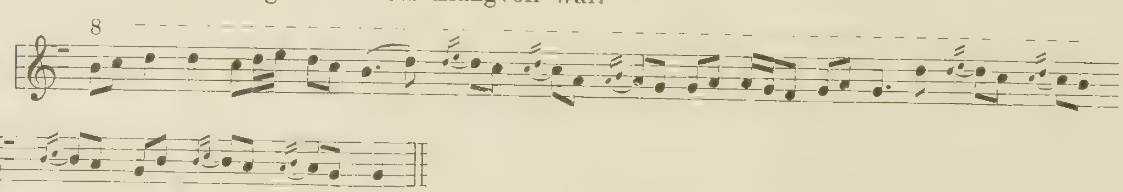
112.



21. Mahurani.

Mahurani heißt ein kleiner Mahur. Er steht um eine Quinte höher als Mahur, beginnt demnach vom zweigestrichenen g und bewegt sich im Umfang einer Quinte bis zum dreigestrichenen d, sonst hat er die Tonleiter des Mahur. Wahrscheinlich hat ihn ein hoher Tenor erfunden, dessen Stimme in der oberen Lage besonders klangvoll war.

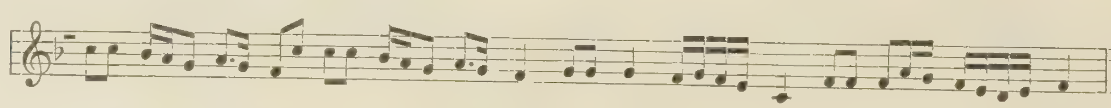
113.



22. Ḡarga (Dscharga).

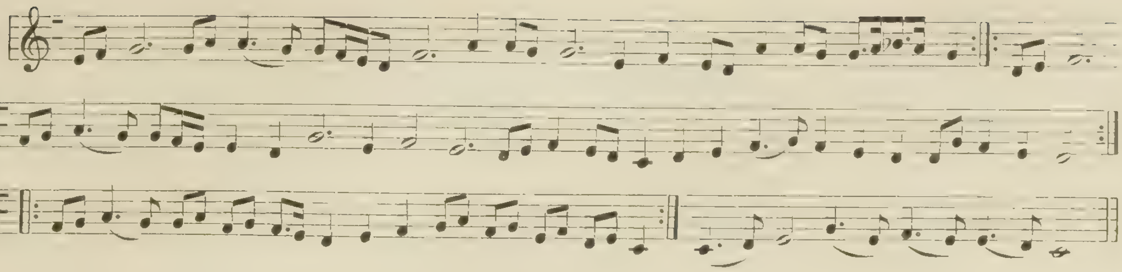
Dieser Maqam ist, wie in Sasgar bereits erörtert wurde, identisch mit Sasgar. Die Alten hatten nur Ḡarga. Warum nun ein Unterschied zwischen ihnen gemacht wird, ist auch den Musikern unklar. Ebenso konnten sie mir keinen Grund angeben, warum Nr. 114 Ḡarga und nicht Sasgar ist. El-Kholay fügt noch hinzu, daß, wenn auḡ = h̄ anstatt ʿaḡam = b benutzt wird, der Maqam alsdann „der kleine Mahur" genannt wird.

114.



23. Rast-Schanbar.

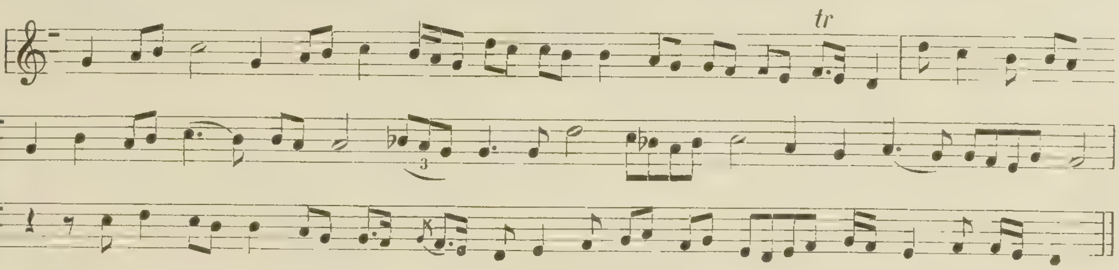
Der Maqam unterscheidet sich von Rast nur in seinem Rhythmus, indem er die Rhythmik „Schanbar" hat. Daß der Rhythmus einen Maqam bestimmt, haben wir schon oft erwähnt. So spricht man von Maqamen wie Bajat-Ṣofjan, Ḥusêni-tâhêr u. a.

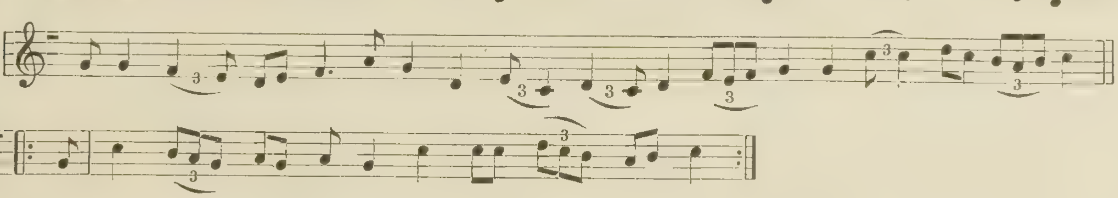
115. 

24. Bajat-Schuri.

I. Leiter. 

Unterscheidet sich von Bajat in der Sexte h̄ anstatt b. Er beginnt von nawa, der Quarte, macht eine Wendung nach Mahur und schließt auf duga, manchmal auf kardan. Im wesentlichen eine Vermischung von Mahur und Bajat. Schuri bedeutet etwa „gescheit“, „gescheiter Einfall“. In Ägypten ist er besonders beliebt, und Darw. Muḥammed zählt ihn zu den Hauptmaqamen. Beispiele für ihn sind die Nrn. 116 und 117.

116. 

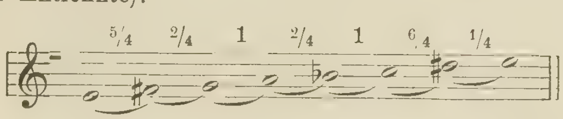
117. 

In Ägypten sind noch folgende Maqamen bekannt:

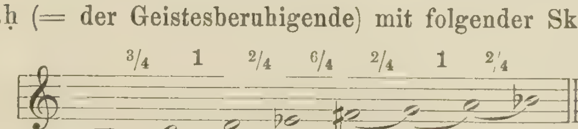
a) Ḥiṣar, dessen Tonleiter:



b) Mustaʿar (= der Entlehnte):



c) Raḥa-il-arawaḥ (= der Geistesberuhigende) mit folgender Skala:



In Syrien wird er Bagdadi genannt.

Vollständig außer Gebrauch sind die Maqamen:

a) ʿErzbar. Er soll ein Gemisch von Rast und Ḥiğaz gewesen sein.

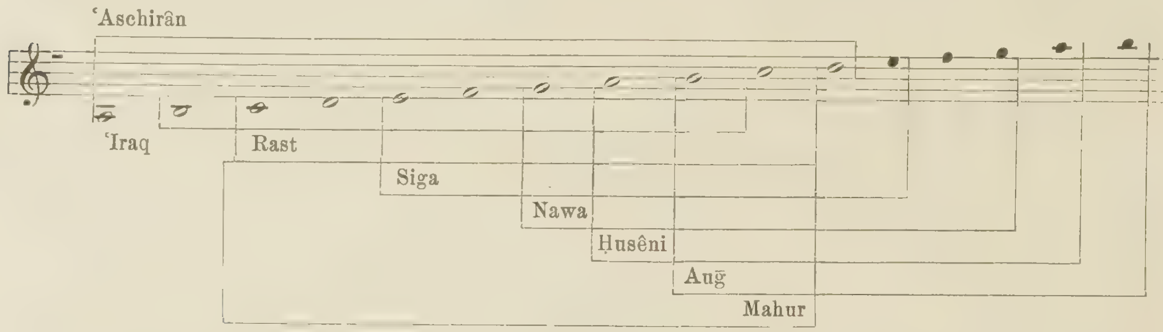
b) Muḥajer. Ein hoher Bajat (in der Oktave).

c) Tahêr. Ein tiefer Bajat (um eine Quarte). Vgl. Nr. 92, welche sich tatsächlich in der tiefen Lage bewegt.

d) ʿUzal. Tiefer Ḥiğaz (um eine Quarte), war früher sehr verbreitet. Vgl. Nağara, Diwan. Vgl. Meschaqa oben.

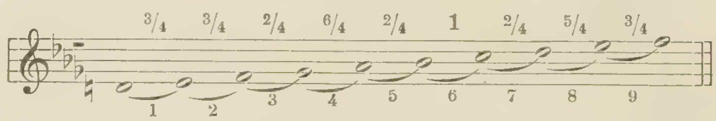
e) Nahaft. Er soll dem Nawa ähnlich gewesen sein; vgl. Meschaqa oben.

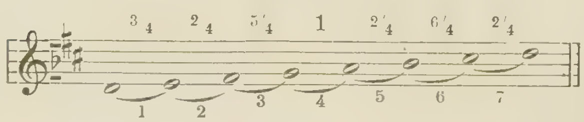
Wir sind am Ende unserer Aufzählung. Aus ihr geht hervor, daß ein Teil der Maqamen auf der leitereigenen arabischen 14 stufigen Tonreihe (aus ganzen und $^3/_4$-Stufen bestehend, s. in I. Tonstufen) basiert, ein anderer Teil aus $^1/_4$-, $^2/_4$-, $^4/_5$- und $^6/_4$-Stufen resultiert. Die erstere Sorte nennen wir die leitereigenen oder diatonischen Maqamen. Hierher gehören die Maqamen: ʿAschirân, ʿIraq, Rast, Siga, Nawa, Ḥusêni, Auğ, Mahur. Zur Übersicht diene diese Tabelle:

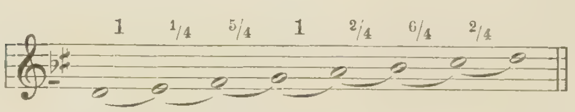


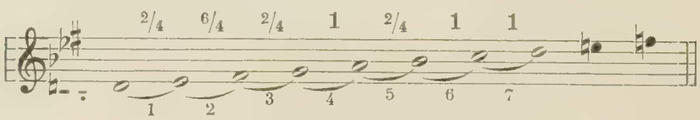
Die zweite Sorte, die wir die chromatischen Maqamen nennen, sind: Bajat, Ṣabba, ʿUschaq, Busĕlik, Ḥiğaz, Ḥiğaz-kar, Sasgar, ʿAğam und Raml. Ihre Tonleiter zeigt folgende Tabelle:

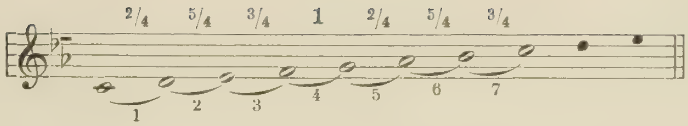
Bajat

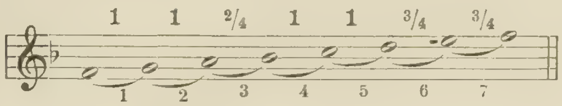

Ṣabba


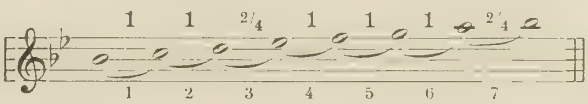
ʿUschaq


Busĕlik


Ḥiğaz


Ḥigaz-kar 

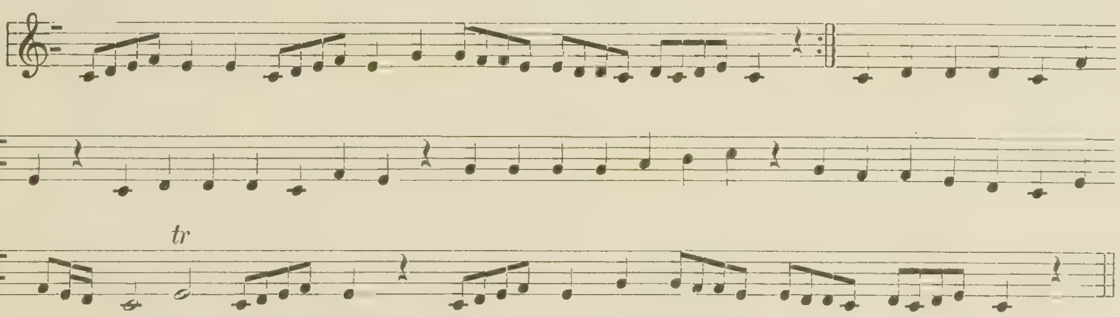
Sasgar 

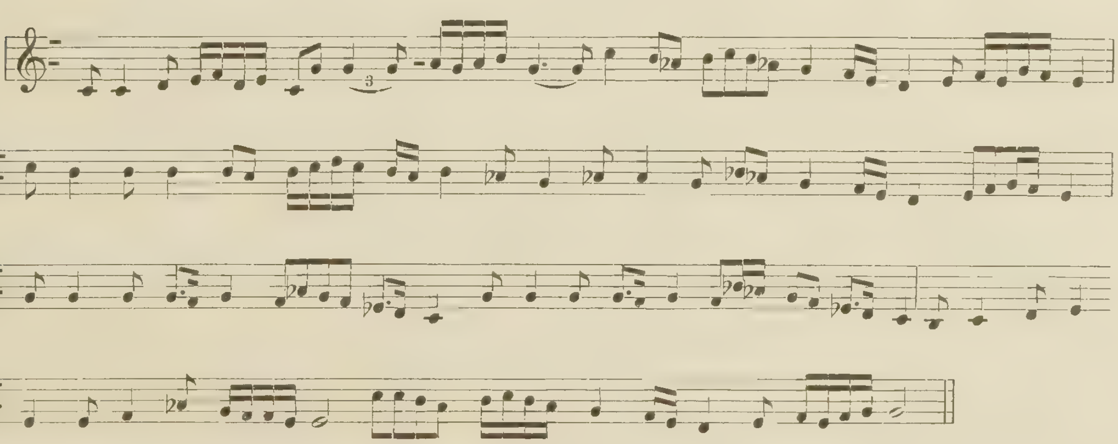
ʿAgam 

Raml 

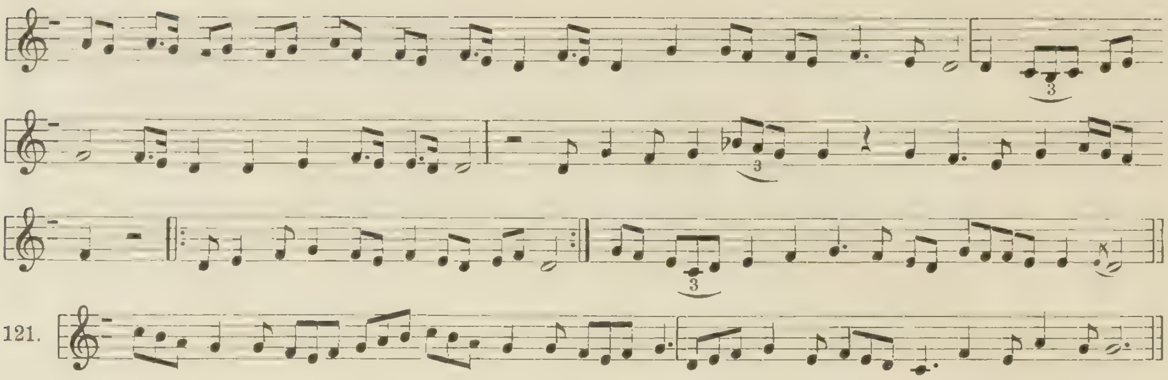
Ferner geht aus unserer Untersuchung hervor, daß nur sieben Maqamen als echt arabisch zu bezeichnen sind, und zwar: 1. ʿIraq bzw. Siga, 2. Bajat, 3. ʿUschaq, 4. Ṣabba, 5. Ḥigaz, 6. Nawa und 7. Sasgar. Auf sie allein beschränkt sich das arabische Volkslied.

In den Nummern 118 — 119 sind Beispiele für den Mischmaqam Siga-Rast, in Nr. 120 für Bajat-Nawa, und in Nr. 121 für Mahur-Nawa angegeben.

118. 

119. 

120. 



121.

3. DER RHYTHMUS.

Ebenso wie Merkmale der Maqamen und ihre Regeln durch die Eindrücke, welche der Gehörsmusiker empfand, entstanden sind und die Eindrücke sich auf die Einbildungskraft der Natursänger widerspiegeln, so auch die Regeln der Rhythmik. Im Terminus Rhythmus ist Tempo, Rhythmus, Takt und Form inbegriffen. Ja bisweilen schafft der Rhythmus einen neuen Maqamtypus. Die arabische Musik hat zwei Arten, Tartil, freier Kantilenegesang, also mehr gesanglich denn Rezitativ, und Anšada, im strengen Takt gehaltene Melodien.

Tartil ist der edle Kunstgesang und wird für Gebet und Koranvortrag verwendet. Im freien Tartil läßt der Beduine seinen Liebesgefühlen in „Ja Leili" freien Lauf, bezaubert der Kunstsänger durch seine Kehlfertigkeit und sein Improvisationstalent seine bei hellem Mondschein, bei Mokka und Nargile sitzenden Zuhörer. — Der Dichter Jehuda Hallewi hebt schon (im 11. Jahrh.) den freien Tartilgesang als die einzig für Gebet und Andacht zulässige Gesangsart hervor. „Der Gesang, welcher imstande ist, den Inhalt des Textes seiner innersten Bedeutung gemäß frei und in momentaner Empfindung auszudrücken"[1]. Ebenso Meschaqa[2]. — Anšada dagegen ist die vulgäre Gesangsart, der Gesang des Pöbels, in Jemen Weibergesang[3], ohne Kunst, ohne Originalität, mehr Tanz- und Körper-Ausdruck (Bewegungen) denn Herz- und Seelengesang; in einer Anšadamelodie ist man imstande, beliebige Texte zu singen, vorausgesetzt, daß sie dieselbe Metrik haben, ohne auf ihren verschiedenen Inhalt Rücksicht zu nehmen[4].

Die Rhythmik wird durch Schlaginstrumente markiert, meistens mittels des „Duff", eines mit Fell umspannten messingnen, mit kleinen Glöckchen behängten Rahmens, oder auch bloß mit der Hand. Der starke Taktteil wird auf dem Fell, der schwache Taktteil auf dem Rahmen geschlagen. Der starke Taktteil wird „tam", der schwache „tak" genannt. Ersterer wird mit der rechten Hand, letzterer mit der linken geschlagen. Die starken und schwachen Taktteile folgen nicht wie in der europäischen Rhythmik abwechselnd, sondern auch nacheinander; mehrere starke oder schwache Teile nacheinander.

Die Maße oder Teile können mit den europäischen verglichen werden: a) Die große Zeit, gleich 𝅝 (europ. Ganze) geben die Araber durch das Zeichen



[1] Kusari II, § 72.

[2] Journal A.O.S. V. I, S. 196.

[3] Bd. I, Einleitung, Kap. II u. III.

[4] Kusari II, § 72; ʿArugat habbosem, Venedig 1602, F. 110. Aus diesem Grunde waren auch manche Rabbiner gegen Einführung rhythmischer Melodien im Gottesdienst, weil sie den Sinn der Gebete nicht so zum Ausdruck bringen konnten, wie beim frei empfundenen Tartil.

an, d. h. 4/4, — b) die halbe große Zeit, gleich 𝅗𝅥 | | |. — c) die kleine große Zeit | |, gleich ♩. — d) die halbkleine Zeit, gleich ♪ | |. Starke und schwache Taktteile werden folgendermaßen geschrieben:

tam	+	+	+	tak	+	+	+	tam	+	+	+	tak	+	+	+

die halbe kleine Zeit

tam	—	tak	—	tam	—

[1].

El-Kholay behauptet, daß alle Melodien mit dem **starken** Taktteil begonnen werden müssen (a. o. S. 64), indessen kann man auch mit dem schwachen Taktteil als **Auftakt** beginnen. Die arabische Anšadamusik hat 20 Taktarten:

1. El-Ḫafîf = die Leichte.

In Ägypten nicht gebraucht, wird gewöhnlich für den Maqam ʿAǧam verwendet, besteht aus 32 halbgroßen Zeiten, oder 16 ganzen Maßen. Wir geben sie in Noten an, die **starken** Taktteile mit einem Doppelakzent (ıı), die schwachen mit einem Akzent (ı):



Die mit Verbindungszeichen versehenen Noten können auch ausgelassen werden, d. h. als Pausen benutzt werden.

2. El-Ṯaqîl = die Schwere.

Besteht aus 22 halbgroßen Zeiten, mit einem schwachen (Auf-)Takt beginnend, also gleich 22/2 ist:



Diese Taktart bezeichnet El-Kholay S. 67 als lückenhaft.

3. El-Šanbar oder Tšanbar = Die Halskette.

Besteht aus 24 halbgroßen Zeiten. In Ägypten wird er für Bajat mit einem Auftakt, in Damaskus dagegen für Nahăwand mit dem starken Taktteil angefangen:



4. El-Arbaʿ wĕešrin = Vierundzwanzig.

Denselben Umfang wie 3, nur mit anderen Unterabteilungen:



5. El-Wuršân = die Turteltaube.

Besteht aus 16 halbgroßen Zeiten:



[1] El-Kholay behauptet, daß 25 große Zeiten die Zeitdauer von einer Minute haben.

6. El-Muḫᶜaǧǧar I = der Reigen.

Besteht aus 14 halbgroßen Zeiten:



7. El-Rahâǧ = der Bewegliche.

Besteht aus 12 halbgroßen Zeiten:



8. El-Faᶜḫat = die Ringeltaube.

Besteht aus 10 halbgroßen Zeiten:



9. El-Muḫammas (?)

Besteht aus 8 halbgroßen Zeiten:



10. El-Muḫᶜaǧǧar II.

Besteht aus 7 halbgroßen Zeiten:



11. El-Mdauwar = der Kreisende.

Besteht ebenfalls aus 7 halbgroßen Zeiten:



12. El-Maṣmûdi = der Feststehende.

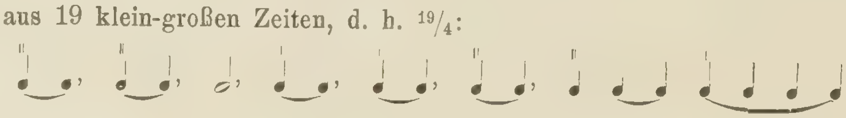
Besteht aus 4 halbgroßen Zeiten:



Diese sind die auf der halbgroßen Zeit basierenden Taktarten. Auf der klein-großen Zeit basieren folgende Takte:

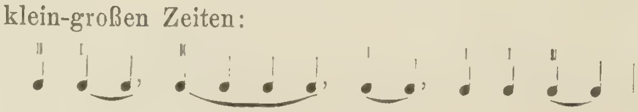
13. El-ᶜAufar = der Bequeme.

Besteht aus 19 klein-großen Zeiten, d. h. $^{19}/_{4}$:



14. El-Mrᶜubbaᶜ (?)

Besteht aus 13 klein-großen Zeiten:



15. El-Nauḥat-indi = der indische Beruhiger.

Besteht aus 16 klein-großen Zeiten, jedoch nicht zu identifizieren mit europäischem $^4/_4$ oder C:



16. El-Nauḥat.

Besteht aus 7 klein-großen Zeiten:



Auf der halbkleinen Zeit sind folgende Taktarten:

17. El-Ḏarfat = der Reizvolle.

Besteht aus 13 halbkleinen Zeiten, d. h. $^{13}/_8$:



und wird mitunter mit Mrʿubbaʿ verwechselt.

18. El-Samaʿi-taqîl = der schwere Darwischen-Tanz.

Hat 10 halbkleine Zeiten:



19. El-Samʿaʿi- dʿaraḡ = der gemäßigte Tanz der Darwische.

Hat 6 halbkleine Zeiten:



20. El-Samʿaʿi-el-ṭâir = der fliegende Darwischentanz.

Hat 3 halbkleine Zeiten: 

In Agypten gibt es noch eine Taktart, El-Aqṣaq, bestehend aus 9 halbkleinen Zeiten:



Von den türkischen Taktarten bestehen:

Zarafkand aus 11 klein-großen Zeiten, $^{11}/_4$, El-Samâʿi-el-Aqṣaq aus 10 klein-großen Zeiten, $^{10}/_4$, und El-Daur-indi aus 7 klein-großen Zeiten, $^7/_4$.

Von den üblichen Formen folgen:

a) Bašraw, Rondoform, vgl. die Nummern 5, 28, 29, 41, 51, 63, 94. Nach El-Kholay (ebenda S. 90) soll diese Form Muqadam ibn Muʿafr il-qaruri aus Andalusien erfunden haben. Mit Bašraw wird das Konzert begonnen.

b) Muwwaššaḥ (vgl. darüber Bd. I. Einl., Kap. II u. III) folgt im Konzert nach Bašraw.

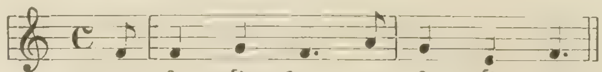
c) Qaṣida (vgl. darüber Bd. I a. a. O.).

d) Muauwel, Sologesang im Tartil und wird nach Qaṣida gesungen.

Alle Formen zusammen werden „El-Taqsim“ genannt.

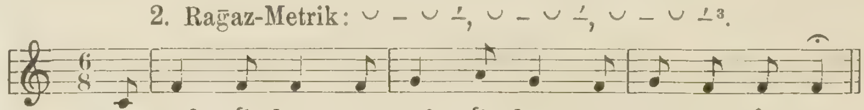
Über die Beziehungen der poetischen Metrik zur musikalischen Rhythmik zirkulieren viele Theorien[1], von denen sich keine gegenwärtig bewährt. Die **musikalischen** Werte der Metren sind nach mündlicher Überlieferung folgende[2]:

1. Hazaḡ-Metrik: ⏑ – – –́, ⏑ – – –́

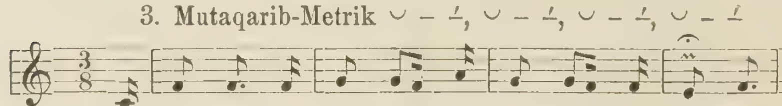


Diese Formel deckt sich mit den in der Sammlung für Hazaḡpoesien angeführten Melodien, vgl. Kapitel III oben.

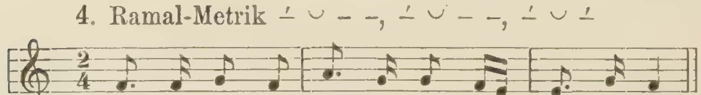
2. Raḡaz-Metrik: ⏑ – ⏑ –́, ⏑ – ⏑ –́, ⏑ – ⏑ –́[3].



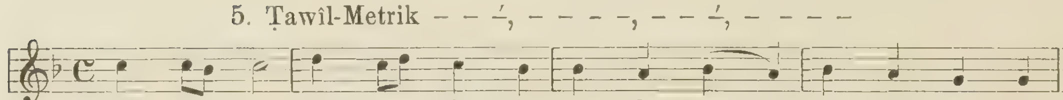
3. Mutaqarib-Metrik ⏑ – –́, ⏑ – –́, ⏑ – –́, ⏑ – –́



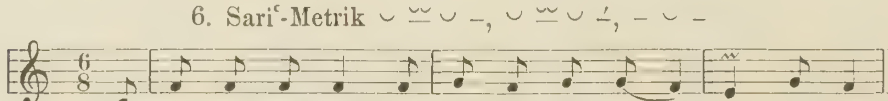
4. Ramal-Metrik –́ ⏑ – –, –́ ⏑ – –, –́ ⏑ –́



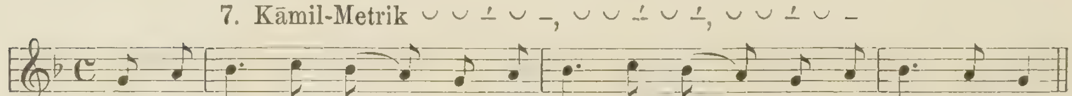
5. Ṭawîl-Metrik – – –́, – – – –, – – –́, – – – –



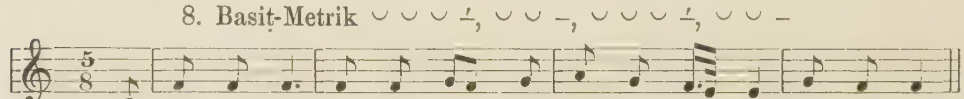
6. Sariʿ-Metrik ⏑ ⏓ ⏑ –, ⏑ ⏓ ⏑ –́, – ⏑ –



7. Kāmil-Metrik ⏑ ⏑ –́ ⏑ –, ⏑ ⏑ –́ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –́ ⏑ –



8. Basiṭ-Metrik ⏑ ⏑ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑ –́, ⏑ ⏑ –



---

[1] Vgl. Journal A.O.S., S. 197 ff.

[2] Nach dem Vortrag des Gelehrten ʿAbdul Muhi Arab, zurzeit in England. — Das Zeitmaß ⏑ ist als chronos protos anzunehmen, – hat doppelten und –́ dreifachen Zeitwert von ⏑.

[3] In dieser Metrik hat –́ denselben Zeitwert wie –.

Kapitel V.

PARALLELEN ZWISCHEN DEM SPANISCHEN UND SLAVISCHEN VOLKSGESANG.

Im dritten Kapitel wurde beiläufig auf die Ähnlichkeit des spanischen mit dem slavischen bzw. mit dem jüdischen Volksgesang in Osteuropa hingewiesen. Im folgenden wollen wir den Versuch machen, dieses für die Musikologie und nicht minder für die Erforschung des jüdischen Volksgesanges wichtige Thema des näheren zu beleuchten, allerdings im Rahmen einer Studie.

Der Volksgesang ist der Ausdruck der Volksseele, des innersten Empfindens des Volkes, die Vertonung seines wechselvollen Lebensganges, entstanden innerhalb einer gewissen geographischen Abgeschlossenheit, aus Elementen verschiedener Rassensplitter, welche zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen. Denn Elemente, deren Naturell miteinander harmonierte, verwuchsen zusammen und erzeugten eine harmonische Psyche. Dieser Einklang kam alsdann im Gesang zum Ausdruck.

Jedoch nicht immer war die Zusammensetzung der Rassensplitter glücklich; denn mitunter würfelten die Geschicke Völkerelemente von entgegengesetzten Charakteren, Eigenschaften und Naturen untereinander und zwangen sie zum Zusammenleben. Sie konnten sich aber nicht verschmelzen. Dann entstand ein innerer Seelenkampf, ein Kampf der Empfindungen, der zersetzend auf die Psyche des neu zu erstehenden Gemeinwesens wirkte und hauptsächlich das edelste Gut der Seele traf, das Volksmelos, ihn lähmte und ihn verstummen machte. Daher ist der Volksgesang anscheinlich ein Prüfstein für die Seelenharmonie eines Volkes, und wenn manche Völker s t u m m sind, d. h. keinen originellen Volksgesang besitzen, so ist diese Ursache auf das Vorhandensein zersetzender Elemente zurückzuführen, die in ihrer Seele nisten.

Das semitisch-orientalische Element im spanischen Volke ist wie bekannt ziemlich stark, und obwohl dessen Prozentsatz numerisch nicht festzustellen ist, so kann er doch wenigstens als eine große Minorität angesetzt werden. Das semitische Wesen verschmolz sich jedoch mit dem iberischen, keltischen und romanischen zu einem harmonischen Ganzen und ermöglichte die Schöpfung eines Volksmelos.

Wir hatten Gelegenheit, in den vorangegangenen Kapiteln die Ähnlichkeit des arabischen mit dem spanischen Gesange zu beobachten. Es ist daher verständlich, warum der jüdische Gesang dem spanischen so nahe steht. Die Blutverwandtschaft trug ihren Teil dazu bei, denn dieselben physischen Elemente erzeugen dieselben psychischen Empfindungen.

Und nun das slavische Melos.

Die slavischen Völker werden in S ü d s l a v e n auf dem Balkan bis zur Donau, in N o r d s l a v e n (Tschechen, Polen usw.) und in O s t s l a v e n (Russen) eingeteilt. Hinsichtlich ihres Volks-

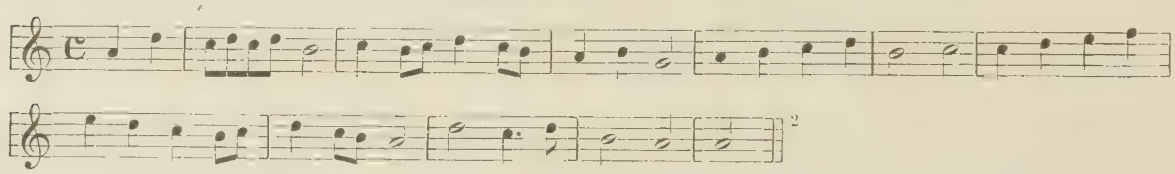
gesanges wäre diese ethnographische Einteilung durch den klein- und südrussischen Gesangstypus zu ergänzen.

Die bis jetzt herausgegebenen Volksliedersammlungen[1] ermöglichen einen Einblick in den Charakter des slavischen Melos, obwohl das Material im Drucke noch bei weitem nicht erschöpfend ist.

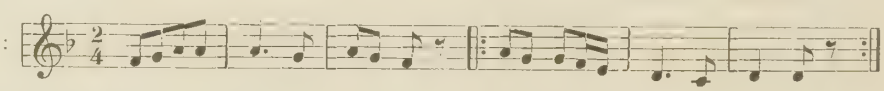
Wenn auch die Genealogie der Slaven bis jetzt noch ungeklärt geblieben ist, so ist doch sicher, daß sie in ihrer geschichtlichen Zeit viel griechische und altäische Elemente im Südwesten und tatarisch-mongolische Elemente im Südosten in sich aufgenommen haben.

Prüft man ihren Volksgesang, so kommt man zur Überzeugung, daß der südslavische Gesang wenigstens auf dem Balkan von griechischen und orientalischen Elementen durchsetzt ist, sogar bis zur Vertuschung der slavischen Züge. Dieser Typus ändert sich, sobald wir nach Kleinrußland (Ukraine) und Polen kommen. In ihren Gesängen vernehmen wir seltsamer Weise arabisch-semitische Elemente, mit dem slavischen zu einem harmonischen Einklange verschmolzen. Diese kleinrussischen und polnischen Gesänge sind es auch, die vorwiegend den spanischen so ähnlich klingen und der jüdischen Empfindung derartig entsprechen, daß es nicht möglich ist, Entlehnung von Nachahmung und Selbstempfundenes von Nachempfundenem zu unterscheiden. Von ganz anderem Charakter aber ist der ost- oder großrussische Gesang; er hat weder Berührungspunkte zum jüdischen, noch zum westorientalischen und ebensowenig zum spanischen Gesange.

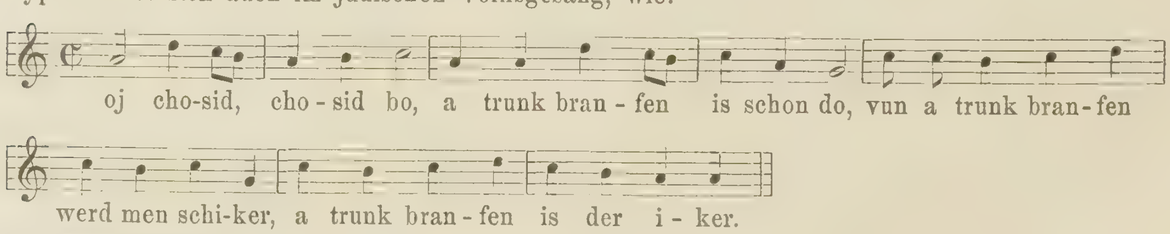
Im südslavischen Melos sind folgende Typen vorherrschend: 1. Eine Mollmelodik, gewöhnlich bis zur Quinte ansteigend, auf der großen Untersekunde ruhend und mit einer Melisme innerhalb der kleinen Terz auf der Tonika schließend:


[2]

Ebenso auch ohne Schlußmelisme, aber von der Untersekunde zur Tonika aufsteigend:

Kuhač 814: 

Demselben Typus gehören die Melodien (Kuhač) 21, 220, 304, 318, 398, 417, 498, 522, 547, 582, 720, 727, 811, 863, 865, 872 an. Man vergleiche sie mit den oben angeführten spanischen Melodien, wie 9, 10, 16, 17, 22, 35, 37, 40, ebenso mit den arabischen Bajatmelodien. — Dieser Typus findet sich auch im jüdischen Volksgesang, wie:

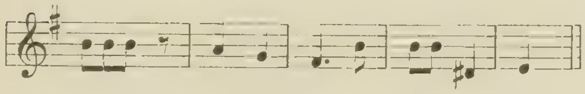


[1] Ich benutze für Südslavisch die Sammlung von Fr. Š. Kuhač, Narodnoe Popievke, 4 Bände, 1878—1883, die 1600 Nummern enthält; für Polnisch Z. Noskowski, Piésni Ludu, Krakow 1892, ebenso Koschny, Polnische Volkslieder, Ed. Peters; für Russisch Berad, Pesni russkavo naroda, Petersburg (Jurgenson); für Kleinrussisch A. Edlitschka, Malorossisski narodni pessen u. a. mehr; für Ostjüdisch L. Cahan, Jüdische Volkslieder, 2 Bände, New York 1912 u. a.; ebenso aus meiner für den VIII. Band des „Melodienschatzes" vorbereiteten Sammlung; für Böhmisch-Tschechisch Ratibor u. Jan Malát, Tschechische und Moldauische Gesänge, 700 Nummern.

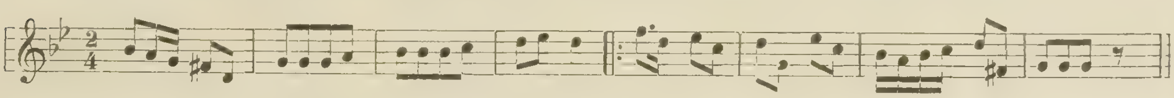
[2] Kuhač 843.

und ruft im Europäer ein unbestimmtes Gefühl von Dur und Moll hervor, wie es auch im arabischen Bajat der Fall ist. Vgl. Grove, Dictionary etc. S. V. Song, Russia etc. Ähnliche Struktur hat auch die orientalische Klageliedweise (vgl. Nr. 137, ebenso Nr. 187 u. a. mehr der Sammlung). — 2. Eine Mollmelodik, bis zur Quinte ansteigend und mit erhöhter Untersekunde als Leitton schließend. Charakteristisch in diesem Typus ist die kleine Septime bei ansteigender Melodik, wie (Kubaç 1139):

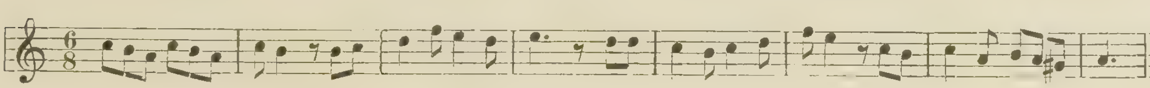




oder kleinrussisch (A. Edlitschka, 2):



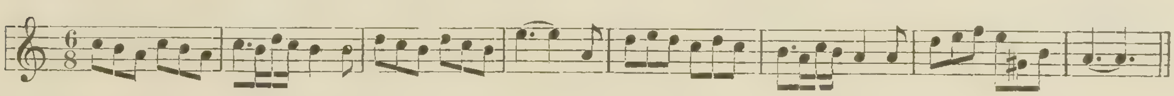
Von diesem Typus hat der spanische Gesang beträchtlich viel Melodien, man vergleiche Nr. 26, 43, 44, 46, ebenso



[1]

Die Ähnlichkeit dieses Typus zu den Nahāwand- und Uschaqmelodien liegt auf der Hand, ebenso zu Nr. 477, 486 der Sammlung.

Dieser Gesangstypus ist sehr beliebt in Spanien, ebenso im südslavischen, im polnischen und kleinrussischen und nicht minder im ostjüdischen Gesang, hier ein Beispiel:

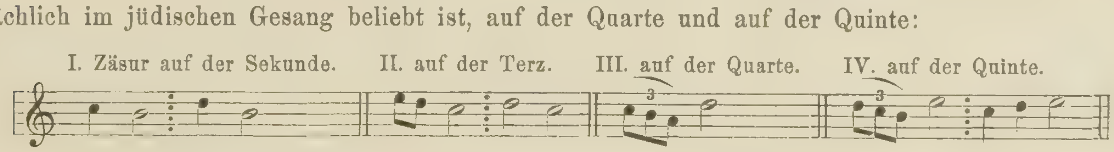


ebenso eine chassidische Melodie:



welche an die spanische Melodie 44 (Alala) lebhaft erinnert.

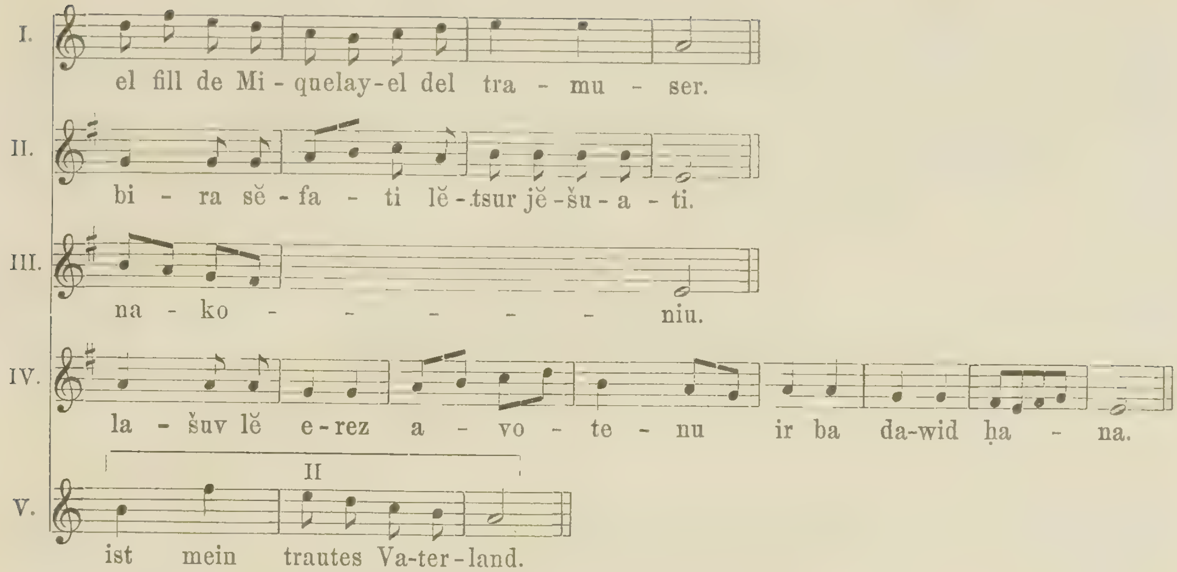
Kurz erwähnt sei eine Melodik mit der Zäsur auf der Sekunde, auf der Terz, die hauptsächlich im jüdischen Gesang beliebt ist, auf der Quarte und auf der Quinte:



Sie sind ebenso im spanischen, als auch im slavischen und jüdischen und nicht minder im arabisch-orientalischen Gesang häufig. — Mitunter findet man Parallelen der spanisch-jüdisch-slavischen Melodik von frappanter Identität, wie das folgende Beispiel:

[1] Aus dem Cancionero Salamantino, Madrid 1907, S. 60.


I. Spanisch cancio. Pedrell II 186
Vir-gen de la Cue-va qien-te vi-noa ver Se-gor bey Al - tu - ra
II. jüd. sefard. für Tal
Leḫ lĕ - ša-lom ge-šem u - vo lĕ - ša-lom ṭal, ki rav lĕ-ho - ši - ʿa - u-
III. Poln. coll. Noskowski S. 218
Pod Kra - ko-wem na blo - niu wij - wi-jal Ya - sio
IV. Hymne Hatikwa
Kol od bal - le - vav pĕ - ni - ma ne - feš jĕ - hu - di
V. Dort, wo die Zeder
Dort, wo die Ze-der schlank die Wol-ke küßt, dort, wo die schnelle
Smetaná
I.
je - ri - cay Vi - ver. El chochoy el Ri - toy-el fla - re Fe - rrer
II.
mo - rid ha - ṭal. a - šir ši - ra - ti wĕ - a-sim div-ra - ti wʿag-
III.
na - ko - niu. A - ha - ha wij - wi-jal ja-sio
IV.
ho - mi - ja od lo av - da tiq-wa-te - nu
V.
Jordans Quel-le fließt, dort, wo die A - sche meiner Vä-ter ruht, das
Feld ge - tränkt hat Makka-bä-er Blut, dieses schöne Land am
I.
blauen Meeres - strand, es ist mein lie-bes, trautes Va - ter - land.
S.

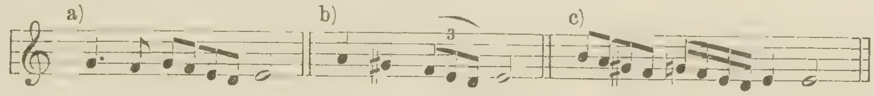


I ist ein oben angeführtes (46) spanisches Lied, II ist die Melodie für das Tau- und Regengebet der europäischen Sefardim (vgl. Maḥzor V S. 230)[1]; III ist ein polnisches Volkslied (Noskowski S. 218); IV ist die seit der Entstehung des Zionismus bekanntgewordene Hymne „Hatikwa“, deren Melodie irgendwo aus Süd-Osteuropa herrühren soll; V („Dort, wo die Zeder“) ein vor 25 Jahren verfaßtes zionistisches Lied von Conti. Die Melodie ist der spanischen (I) auffallend ähnlich. Dazu kommt das Thema, das Smetaná in seinem sinfonischen Poem (Mein Vaterland, Nr. 2) „Die Moldau“ als tschechisches Volksmotiv benutzt. Dies führt zur Annahme, daß verwandte physische Elemente verwandte psychische Produktionen erzeugen; deshalb hat die spanische und die slavische Musik verwandte Elemente, denn dieselbe Quelle, der mohammedanische Orient, tränkte sie beide. — 3. Eine Melodik in Moll mit großer Sexte nur unterhalb der Tonika auftretend, also der phrygischen oder kirchlichen dorischen Tonart analog, ist nichts anderes als Nawa (vgl. Kap. IV 13). Motive wie



als auch Typus 1 sind im Gesang der jemenischen Juden sehr beliebt und bilden den größten Bestandteil ihrer Melodik; man vergleiche Band I des Hebräisch-orientalischen Melodienschatzes. Er findet sein Analogon im fünften Ton der griechischen Kirchentöne[2]. —

4. Eine Mollmelodik auf der Sekunde schließend mit einer Melisme, wie



a) mit kleiner, b) mit großer Septime, wobei der übermäßige Schritt gis–f entsteht und der Melodik den Ḥiğazcharakter verleiht, und c) mit abwechselnd großer und kleiner Septime. Diese Melodik, in der orientalischen Musik „kleiner Nawa“ genannt (vgl. Kap. IV, Melodie 85), ist im griechischen Kirchengesang als „zweiter Ton“ bekannt (auch „Lydisch“ genannt)[3], findet sich aber

---

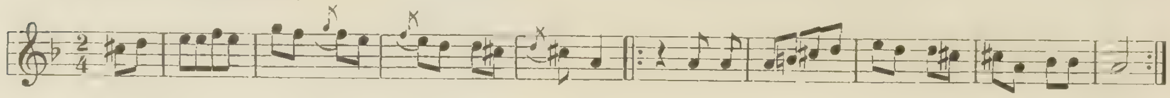
[1] Eine ähnliche Melodie findet sich in den Gesängen der Basken, vgl. Rev. nation. des Études Basques, 1913, S. 236—238, ebenso die sog. Leoni-Melodie für Jigdal.

[2] Rebours a. a. O. S. 207.

[3] Ebenda S. 89 ff., vgl. auch oben Kap. IV S. 102, Anm. 2. — Ḥiğaz kommt auch im griechischen Volksgesang vor, siehe weiter S. 118, Anmerk. 6.

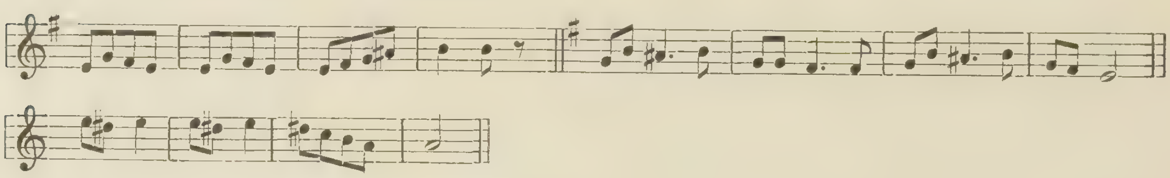
im arabischen Gesang nicht und daher auch nicht im spanischen und jüdischen. Ebensowenig ist er im kleinrussischen und polnischen Volksgesang vertreten. — 5. Eine Melodik in der Ḥiǧazskala (vgl. Kap. IV, S. 99), die im ostjüdischen Gesang eine besondere Entwicklung erfahren hat. Sie ist im griechischen Kirchengesang als sechster Ton und plagal des zweiten Tones bekannt. Daß der spanische Volksgesang Spuren von Ḥiǧazmelodik aufweist, bezeugt Beispiel 36a und 36b oder

Cancionero Salamantino, S. 72.



In der Sammlung Kubaç stehen die Nummern 544, 1181, 1373, 1502, 1565 in Ḥiǧaz.

6. Eine Mollmelodik mit übermäßiger Quarte, wie



die unter „Ḥiṣar“ (vgl. Kap. IV S. 105) als türkischer Maqam im arabischen Orient sehr wenig benutzt wird.

Indessen hat er sich im südslavischen und kleinrussischen wie auch im chassidischen Gesang unter tatarisch-türkischem Einflusse eingebürgert. —

Diese sechs Typen sind es, die dem slavischen Gesang, nach germanischem Empfinden, den melancholischen Charakter verleihen. Indessen machen sie keinesfalls den Hauptteil des Volksgesanges aus; denn die Zahl der Dur oder der fälschlich als Dur bezeichneten Melodien ist wenigstens im südslavischen größer als die der Molltypen. In der Sammlung von Kubaç sind von 1600 Nummern gegen 1000 in Dur oder Dur ähnlich. Dasselbe Verhältnis findet sich auch in kleinrussischen[1] und tschechischen[2] wie auch in den großrussischen[3] Sammlungen. In den spanischen[4] und jüdischen Sammlungen[5] sind Mollmelodien in der Mehrzahl, ebenso im griechischen Volksgesang[6]. Dagegen machen die Mollmelodien im deutschen Volksliederschatz etwa 5 Prozent aus[7].

---

[1] Von den 100 Melodien in der Sammlung Edlitschka stehen 33 in Dur und 77 in Moll.

[2] Von 700 Melodien der Sammlung Jan Malat stehen 382 in Dur und 297 in Moll; 21 Melodien stehen in Dorisch (dritter Kirchenton).

[3] Von den 172 Nummern in der Sammlung Bernard Pessni, russkavo Naroda, stehen 61 in Dur und 109 in Moll. 2 Stücke stehen in der dorischen bzw. dritten Kirchentonart (Nr. 26 I und 23 II).

[4] In der Sammlung Pedrell stehen von 326 Melodien ca. 96 in Dur und 160 in Moll; 63 Melodien in Dorisch (dritter Kirchenton). — Dagegen sind dreiviertel der portugiesischen Gesänge, Cancionero de musicas popul., herausgegeben von Cesar das Neves (622 Nummern) in Dur. — Im Cancionero Salamantino, Salamanca, sind die Mollmelodien wiederum in überwiegender Zahl.

[5] In der Sammlung L. Cahan stehen 200 Melodien in Moll und 22 in Dur, welch letztere aber fremden Ursprungs sind.

[6] Sammlung Georgos D. Pachtikos, Athen 1905, 260 Nummern. Sie haben echt orientalischen Maqamencharakter. 137 stehen in Bajat bzw. Bajat-Ṣabba; 7 in Nahăwand; 38 in Ḥiǧaz; 13 in Siga bzw. im alten Dorisch und 23 Melodien stehen in Dur mit lydischem Charakter. — Dieselbe Einteilung kann in der Coll. Melod. populair. Grecques, Konstantinopel, wahrgenommen werden, wo über die Hälfte in Moll stehen.

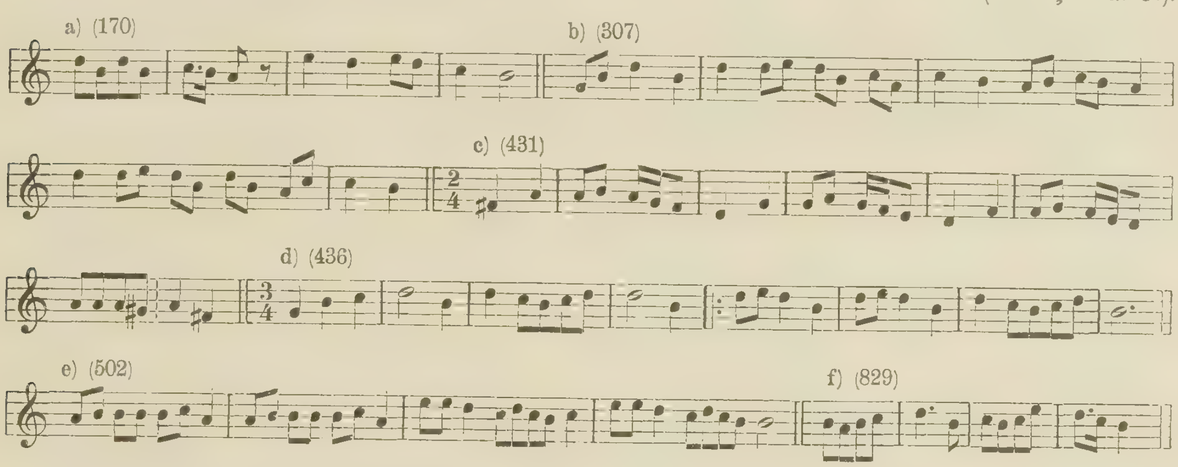
[7] In Böhme, Volkstüml. Lieder der Deutschen im 18. u. 19. Jahrh., Leipzig 1882, stehen von 780 Nummern 19 in Moll; etwas mehr Mollmelodien hat „Deutscher Liederhort“ von Erk u. Böhme, die aber entweder aus dem katholischen Kirchengesang oder sonst fremden Ursprungs sind.

In den Durmelodien treten zwei Haupttypen hervor, 1. die in der Durskala mit Schluß auf der Tonika und Septime als Leitton und 2. die auf der Terz schließenden Melodien, und daher von den Sammlern fälschlich als Dur angenommen und harmonisiert wurden. Denn diese Melodik basiert auf der alten dorischen Skala oder auf dem dritten Kirchenton. Im griechischen Kirchengesang heißt er der vierte oder mixolydische (hyrmologisch) und ist im orientalischen Gesang als Siga, Aug̅ oder Iraq einer der Hauptmaqamen (vgl. Kap. IV, S. 82—87).

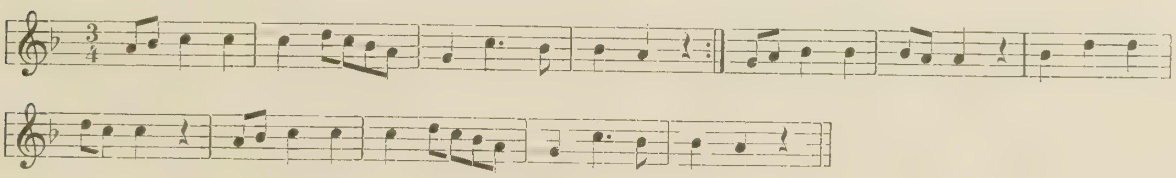
Typisch ist in dieser Melodik, wie schon mehrfach in Kapitel III und IV betont, die Zäsur auf der Untersekunde, wodurch Mollcharakter entsteht:



Ebenso weist der spanische Gesang diesen Typus auf, vgl. Kap. III Nr. 1, 3, 6, 7, 18, 49, dessen Melodik derjenigen der arabischen und südslavischen so ähnlich ist wie (Kuhaç a. a. O.).

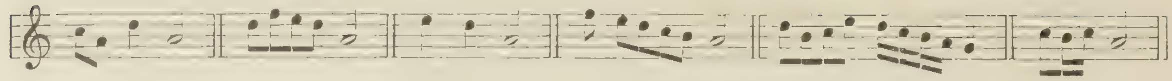


Man vergleiche a) und b) mit den spanischen Melodien 3, 6, 7, 8. c) erinnert an Nr. 16 der babylonischen Gesänge Bd. II; d) gleicht der arabischen Melodie 45 (Kap. IV) in Siga, ebenso ist der Anfang von f) der Sigamelodie 49 (ebenda) ähnlich. Die bekannte böhmisch-polnische Melodie, deren ursprüngliche Form (Sammlung Ratibor, S. 206):



lautet, gehört zum selben Typus. — In den nordslavischen Gesängen verliert sich dieser Typus mehr und mehr; im ostjüdischen Gesang ist er gar nicht vertreten. Seine Melodielinie bewegt sich wie im orientalischen Synagogengesang (Tefillaweise) und im arabischen Gesang innerhalb einer Quarte, hat demnach tetrachordalen Charakter, und nur selten erstreckt sich die melodische Linie auf zwei Tetrachorde oder gar bis zur Oktave, wie etwa die spanische Melodie 18 (Kap. III). — Dieser Typus ist allgemein orientalisch, nicht ausschließlich griechisch, wie wir schon hervorgehoben haben, und hat in Spanien sowohl als auch im Gesang slavischer Völker durch orientalischen Einfluß festen Fuß gefaßt. In der neueren slavischen Musik wird er mit Dur identifiziert, da seine Skala keine Berechtigung in der Harmonie der europäischen Musik des 18. und 19. Jahrhunderts gefunden hat.

Im großrussischen Volksgesang finden sich Figuren wie



die als Schlußformeln dienen. Anfangs- oder Mittelfiguren sind u. a.



Tonalität ist die Materie, Rhythmik ist der Lebensodem des Volksliedes; letztere bringt eigenartige Charakterzüge zum Ausdruck. Indessen scheint die Eigenartigkeit der Rhythmik erst nach Erreichung eines gewissen Entwicklungsstadiums des Volkes zum Ausdruck zu kommen. Denn solange der Gesang sich noch in primitivem Zustande befindet, ist auch seine Rhythmik einfach, gewöhnlich zweiteilig. Es ist daher kein Zufall, daß die simplen Volksmotive verschiedener Völker $^2/_4$-Takt aufweisen. So sind von den 70 Melodien der jemenischen Gesänge (Bd. I Nr. 130 bis 200) 40 im geraden und 30 im ungeraden Takt; von den kleinrussischen Melodien (Edlitschka) stehen 73 in $^2/_4$, 20 in $^3/_4$, 4 in $^4/_4$ und 3 in $^6/_8$; in den großrussischen Melodien (Bernard) finden sich 112 in $^2/_4$, 16 in $^3/_4$ und 11 in $^4/_4$, die griechische Sammlung (Pachtikos) weist 213 im geraden, vorwiegend im $^2/_4$-, 20 im $^3/_4$- neben 5 im $^5/_4$-, 7 im $^6/_8$-, 7 im $^7/_8$-, 3 im $^9/_8$- und 4 im $4^1/_2$(?)-Takt auf. In den ostjüdischen Melodien (Kahan) stehen 132 in $^2/_4$, 54 in $^3/_4$ und 36 in $^6/_8$. Die orientalisch-sefardischen Melodien (Bd. IV Nr. 344—500) verzeichnen etwa 130 im geraden und 16 im $^3/_4$-Takt. — Im spanischen Volksgesang nimmt der $^3/_4$-Takt mehr Platz ein, denn 115 Melodien stehen in der Sammlung Pedrell in $^2/_4$, 150 in $^3/_4$, 30 in $^6/_8$, 19 in $^4/_4$ und 3 Melodien in $^5/_4$. — Ebenso in den tschechischen Gesängen (Malat) stehen etwa die Hälfte in $^3/_4$. Dagegen sind von 800 Melodien der südslavischen Gesänge über 600 in $^2/_4$, 74 in $^3/_4$, 30 in $^5/_4$ und 20 in $^7/_4$ verzeichnet. — In den neapolitanischen Gesängen finden sich von 100 Melodien über 90 im $^6/_8$-Takt.

Demnach bewegen sich die Volksmelodien der Spanier und Slaven, wie auch der Juden und Griechen hauptsächlich im einfachen geraden $^2/_4$- und teilweise nur im $^3/_4$- bzw. $^6/_8$-Takt. 5-, 7-, 11-, 13-, 19-teilige Rhythmen kommen nur wenig in Gebrauch und scheinen mehr Kunstformen zu sein. Dagegen ist das $^5/_4$-Zeitmaß im finnischen Gesang sehr ausgeprägt. — Im deutschen Volkslied ist $^2/_4$ vorwiegend, dann $^3/_4$, $^6/_8$ und $^4/_4$[1]. Ebenso in den irischen Gesängen[2], wie auch in der Melodik der Wilden in Nordamerika[3] und in den Gesängen der Basken[4]. Wir sehen, daß die einfache, instinktive Volksmelodik bei allen europäischen und levantinischen Völkern dieselbe ist: zwei- und dreiteilige Zeitmaße, und dennoch prägt der Rhythmus die individuelle Eigenart des Volkscharakters aus, welche aber nicht in den Taktarten, sondern in der Gliederung der Zeitwerte der Töne bzw. Tongruppen zum Ausdruck kommt. Denn das Fixieren der Taktarten ist sehr subjektiv, manchmal auch willkürlich vom Aufzeichner gemacht, und so findet man oft ein und dieselbe Melodie von verschiedenen Aufzeichnern verschieden rhythmisiert. — Auf die rhythmische Beschaffenheit der Motive in den biblischen Weisen haben wir in Bd. II S. 30 hingewiesen. —

---

[1] Böhme, a. a. O.; ebenso Deutscher Liederhort von Erk u. Böhme.

[2] Petri, Collection of Irish Music, 1582 Nummern, stehen in $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_4$, $^6/_8$ und $^{12}/_8$.

[3] Th. Baker, Über die Musik der nordamerikanischen Wilden, Leipzig 1882; von 43 Melodien haben 33 $^2/_4$- bzw. geraden Takt, 7 Melodien stehen in $^3/_4$ und 3 Melodien in $^6/_8$.

[4] Chants popul. du Pays Basques von Sallaberry, Bayonne 1870.

Prayers. .נגינות התפלה .1 Gebete.

Religious Songs. בקשות ופזמונים .2 Religiöse Lieder.

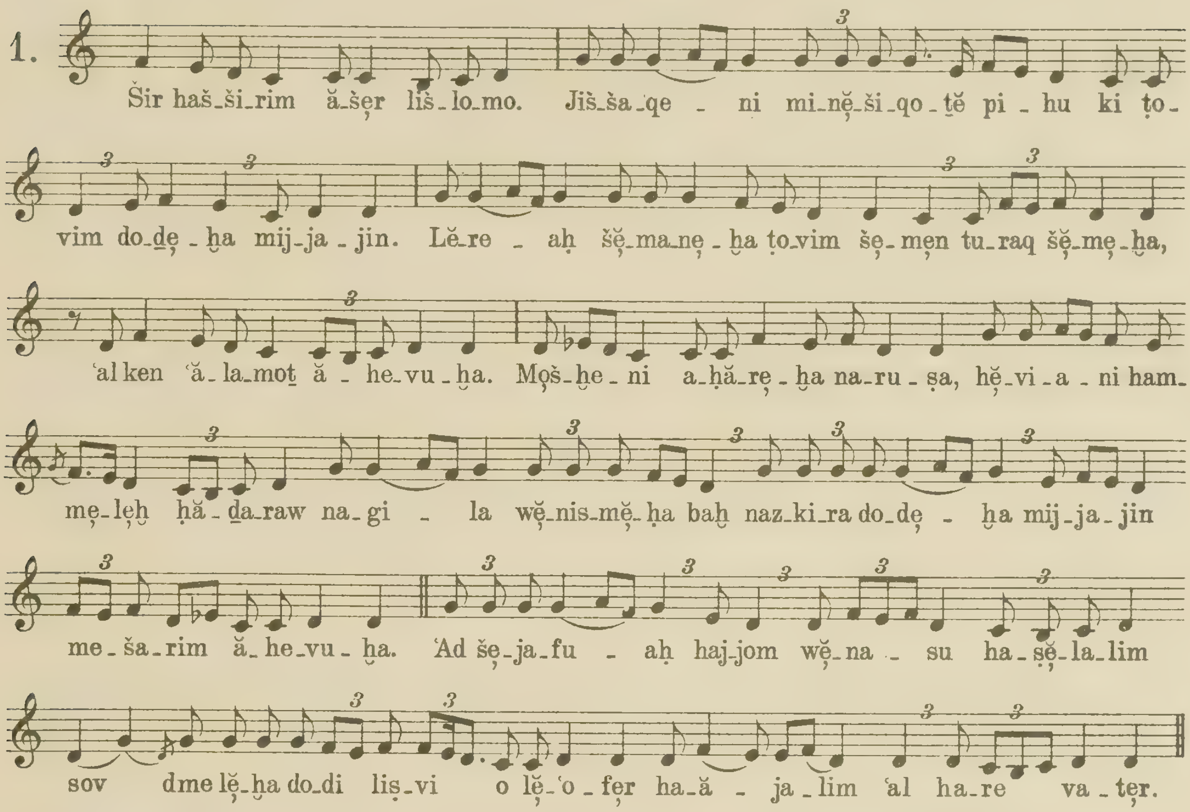
Aleppo-tunes. .נעימות חלב Aleppo-Weisen.

Spanish Songs. .שירים הספניוליים .3 Spanische Lieder.

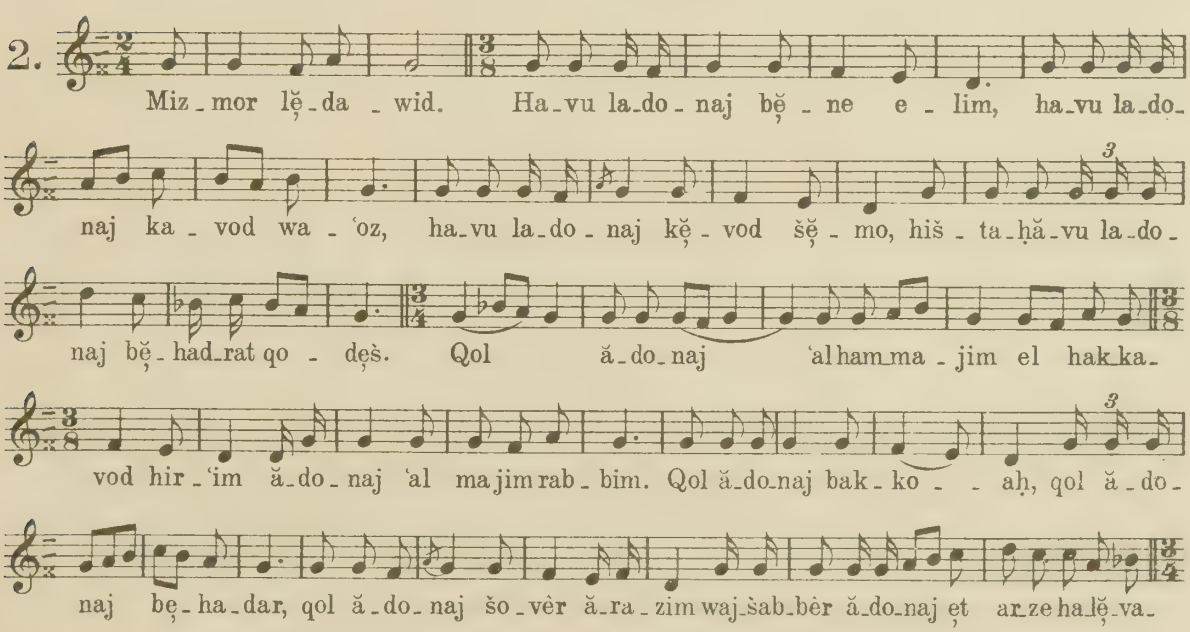
I Sabbat לשבת

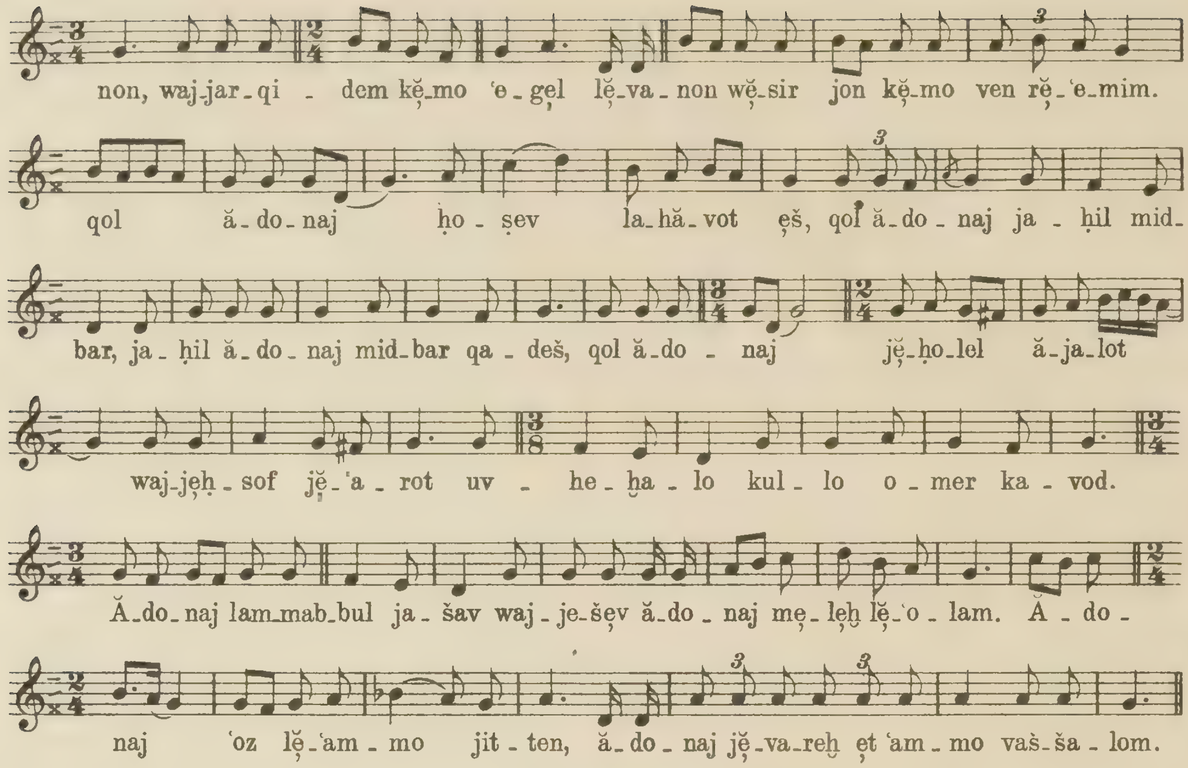
Songs for Friday evening קבלת שבת Gesänge für Freitagabend

1.



2.

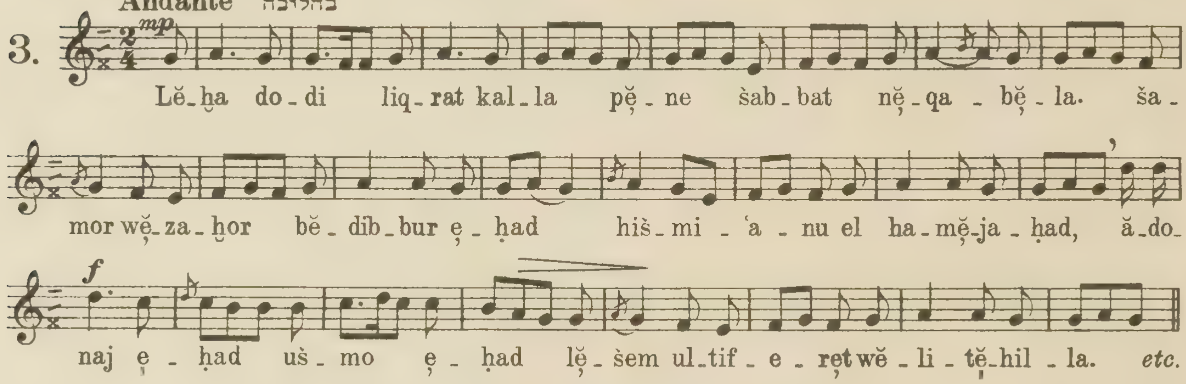




Syrian-tune נוסח סורי Syrische-Weise

Andante בהליכה

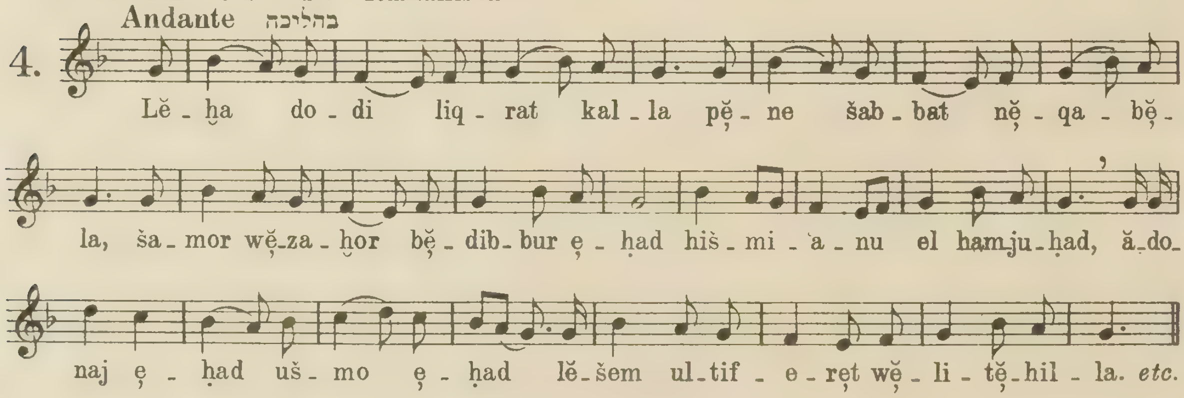
3.



Rumanian נוסח רומיני Rumänisch

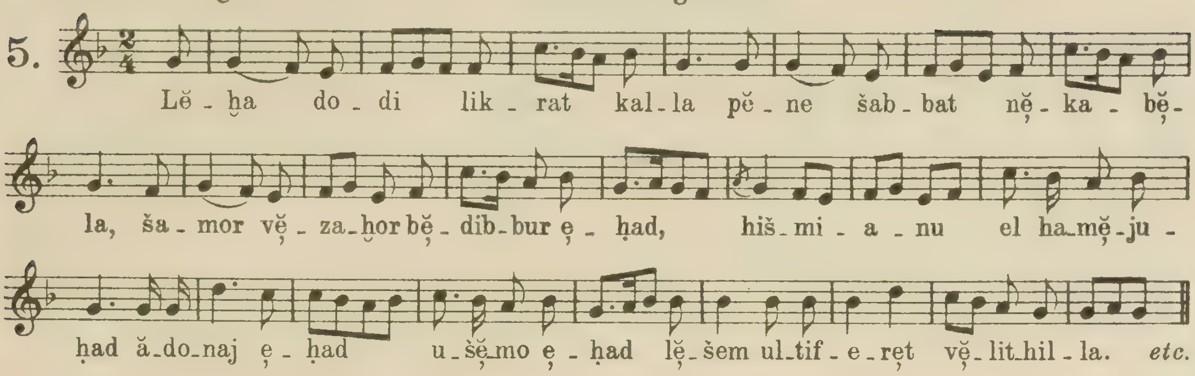
Andante בהליכה

4.



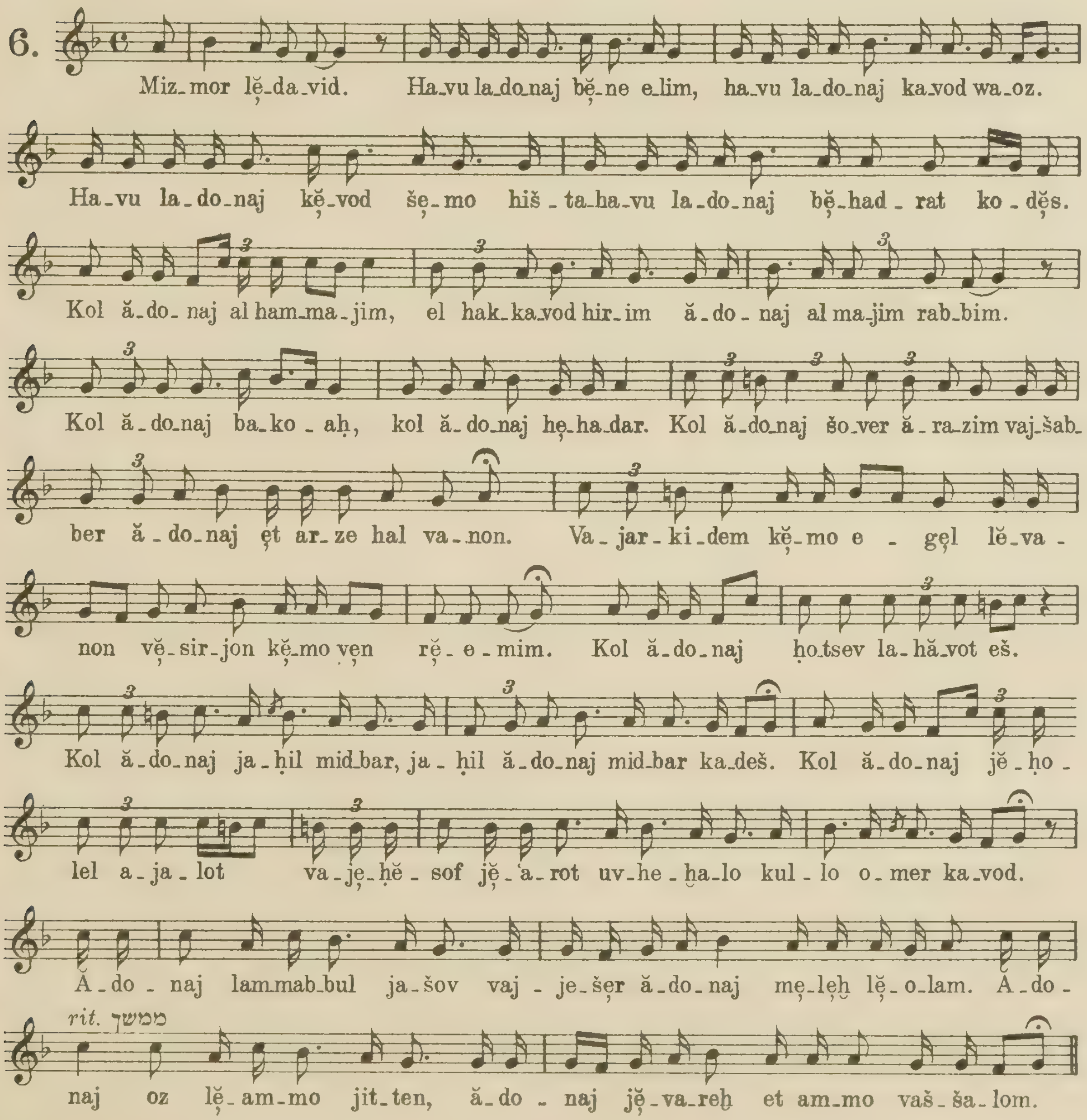
Serbian-Bulgarian סרבי-בולגרי Serbisch-Bulgarisch

5.

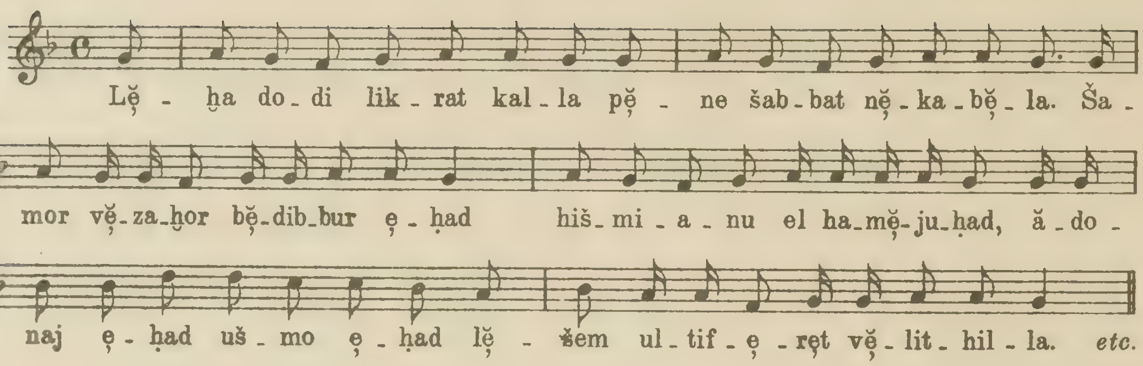


Saloniqui № 6-7 סלוניקי

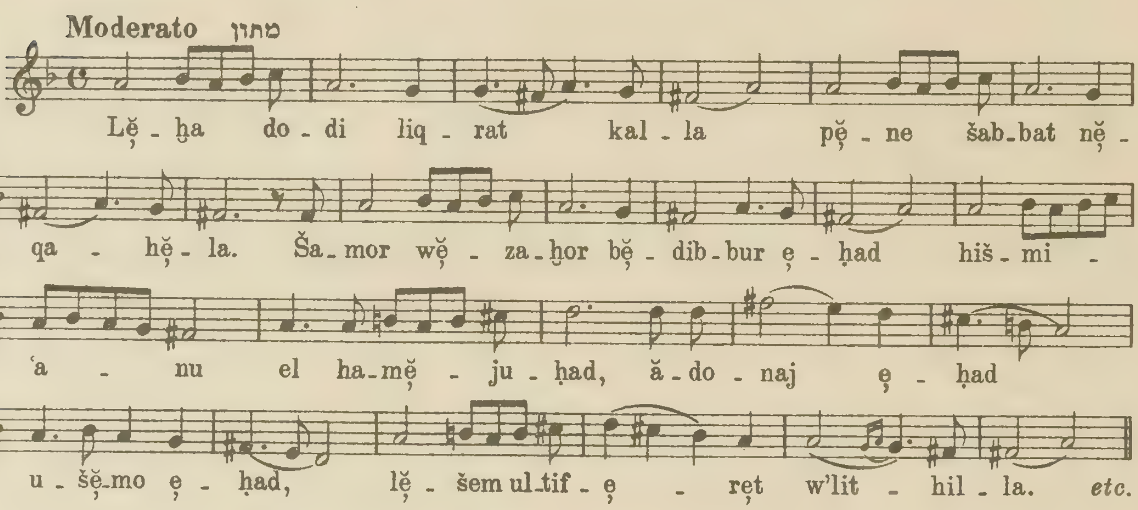
6.



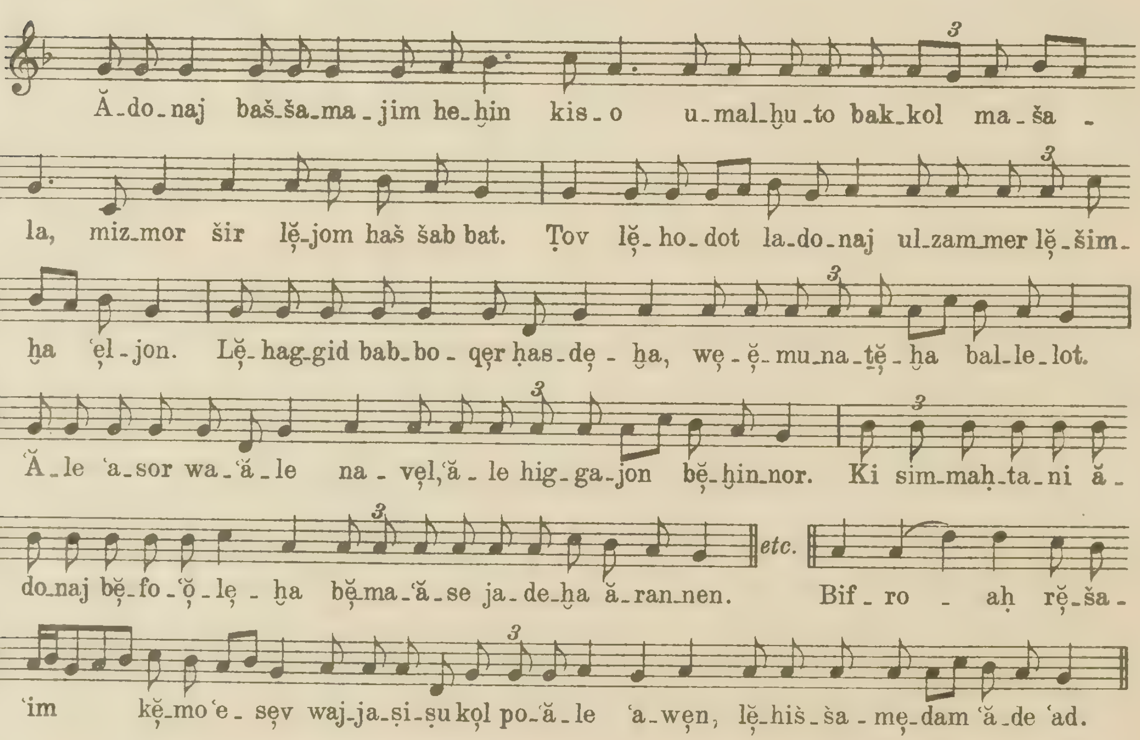
7.

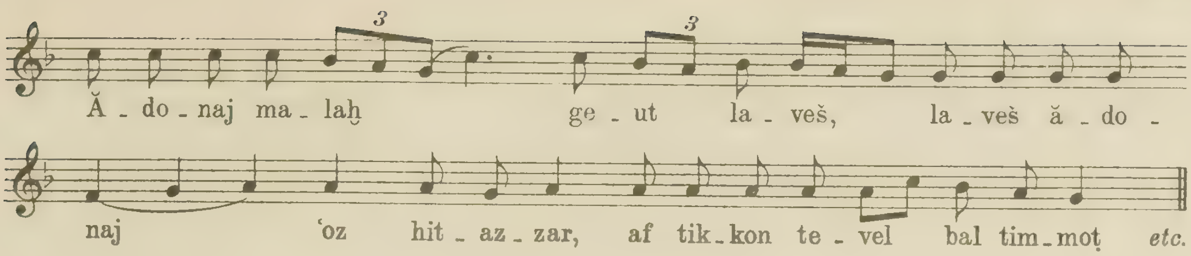

Lĕ̦ - ẖa do_di lik - rat kal - la pĕ̦ - ne šab_bat nĕ̦ - ka - bĕ̦ - la. Ša -
mor vĕ̦_za_ẖor bĕ̦_dib_bur ẹ - ḥad hiš_mi - a - nu el ha_mĕ̦_ju_ḥad, ă - do -
naj ẹ - ḥad uš - mo ẹ - ḥad lĕ̦ - šem ul - tif - ẹ - rẹt vĕ̦ - lit - hil - la. etc.

8.

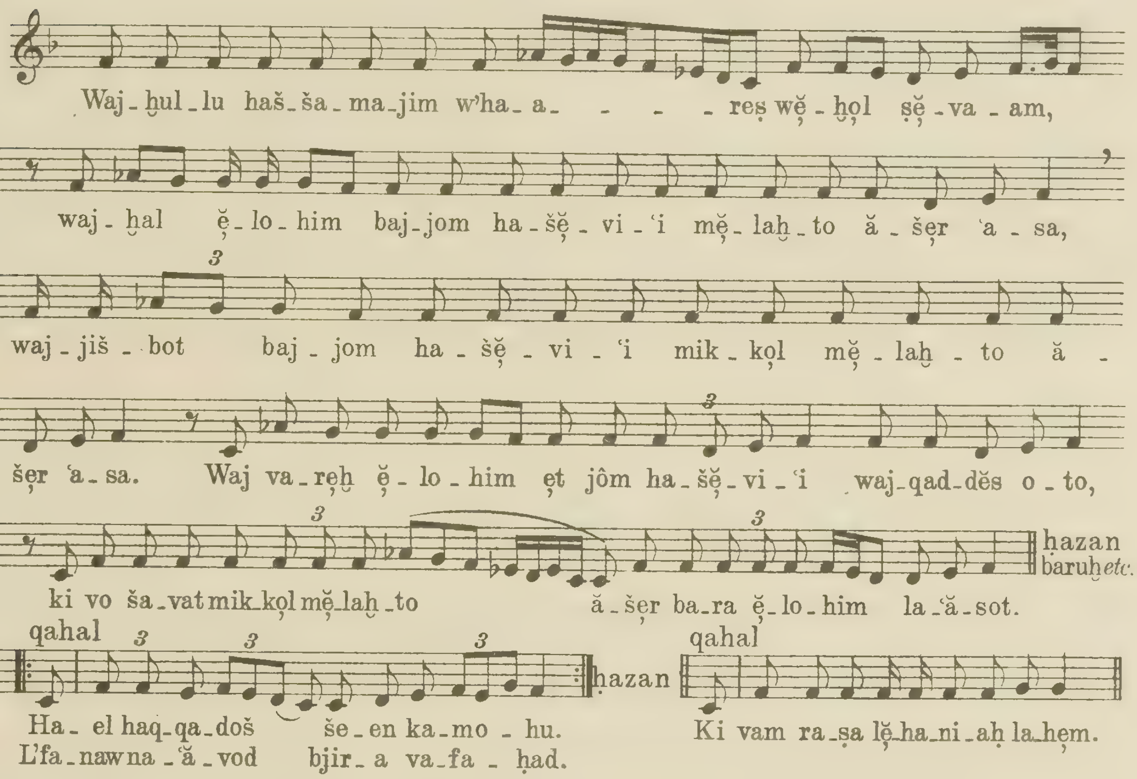

Moderato מתון
Lĕ̦ - ẖa do - di liq - rat kal - la pĕ̦ - ne šab_bat nĕ̦ -
qa - hĕ̦ - la. Ša_mor wĕ̦ - za_ẖor bĕ̦ - dib_bur ẹ - ḥad hiš_mi -
ʿa - nu el ha_mĕ̦ - ju - ḥad, ă_do - naj ẹ - ḥad
u - šĕ̦_mo ẹ - ḥad, lĕ̦ - šem ul_tif - ẹ - rẹt w'lit - hil - la. etc.

9.


Ă_do_naj baš_ša_ma - jim he_ẖin kis - o u_mal_ẖu_to bak_kol ma_ša -
la, miz_mor šir lĕ̦_jom haš šab bat. Ṭov lĕ̦ - ho_dot la_do_naj ul_zam_mer lĕ̦_šim_
ẖa ʿẹl - jon. Lĕ̦_hag_gid bab_bo - qẹr ḥas_dẹ - ẖa, wẹ - ĕ̦_mu_na_ṯĕ̦ - ẖa bal_le_lot.
Ă_le ʿa_sor wa_ʿă_le na - vẹl,ʿă - le hig_ga_jon bĕ̦_ẖin_nor. Ki sim_maḥ_ta_ni ă -
do_naj bĕ̦_fo_ʿŏ̦_lẹ - ẖa bĕ̦_ma_ʿă_se ja_de_ẖa ă_ran_nen. etc. Bif_ro - aḥ rĕ̦_ša -
ʿim kĕ̦_mo ʿe - sẹv waj_ja_si_ṣu kọl po_ʿă_le ʿa_wẹn, lĕ̦_hiš_ša - mẹ_dam ʿă_de ʿad.

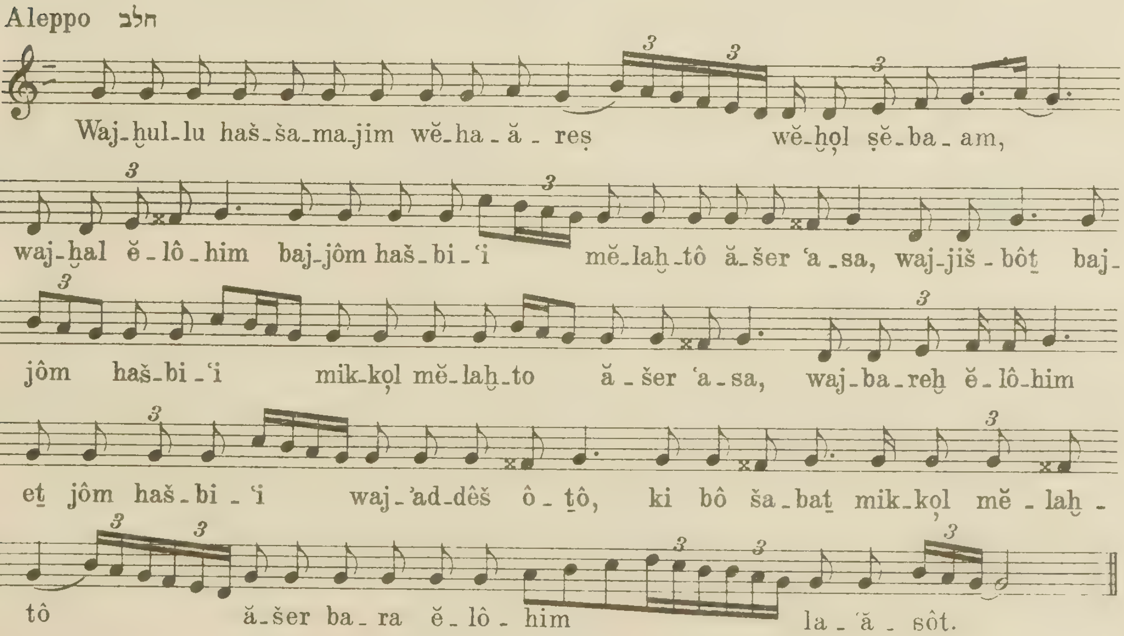


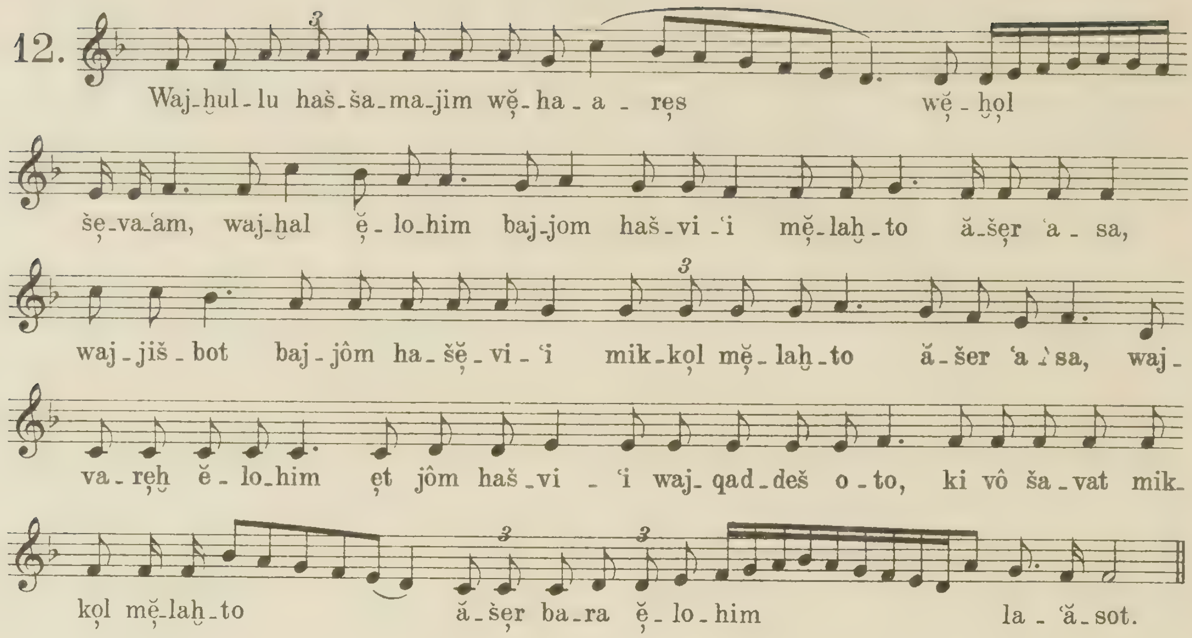
10.



Aleppo חלב

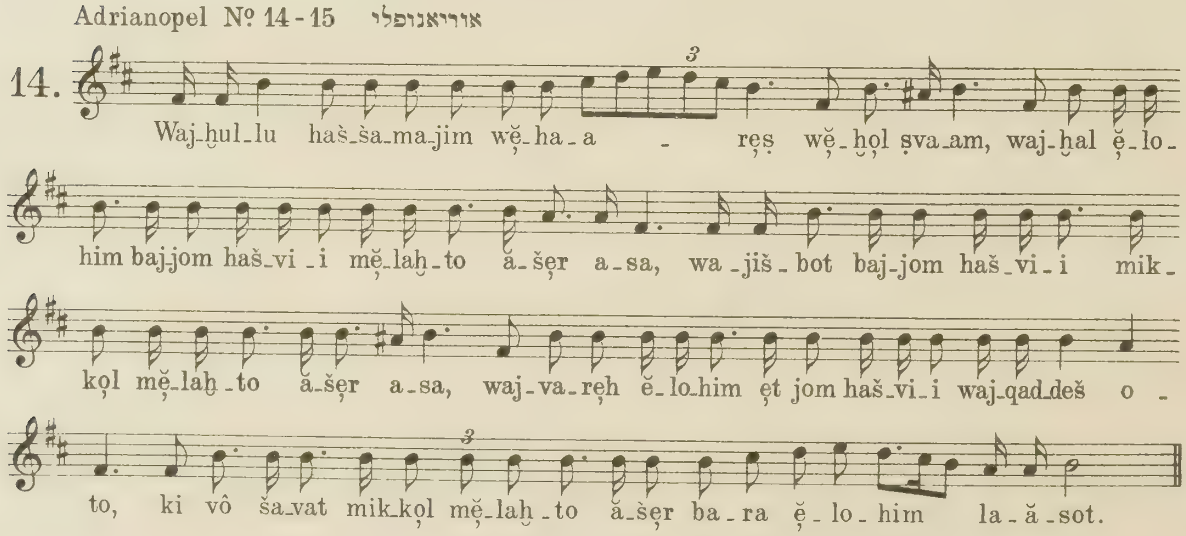
11.



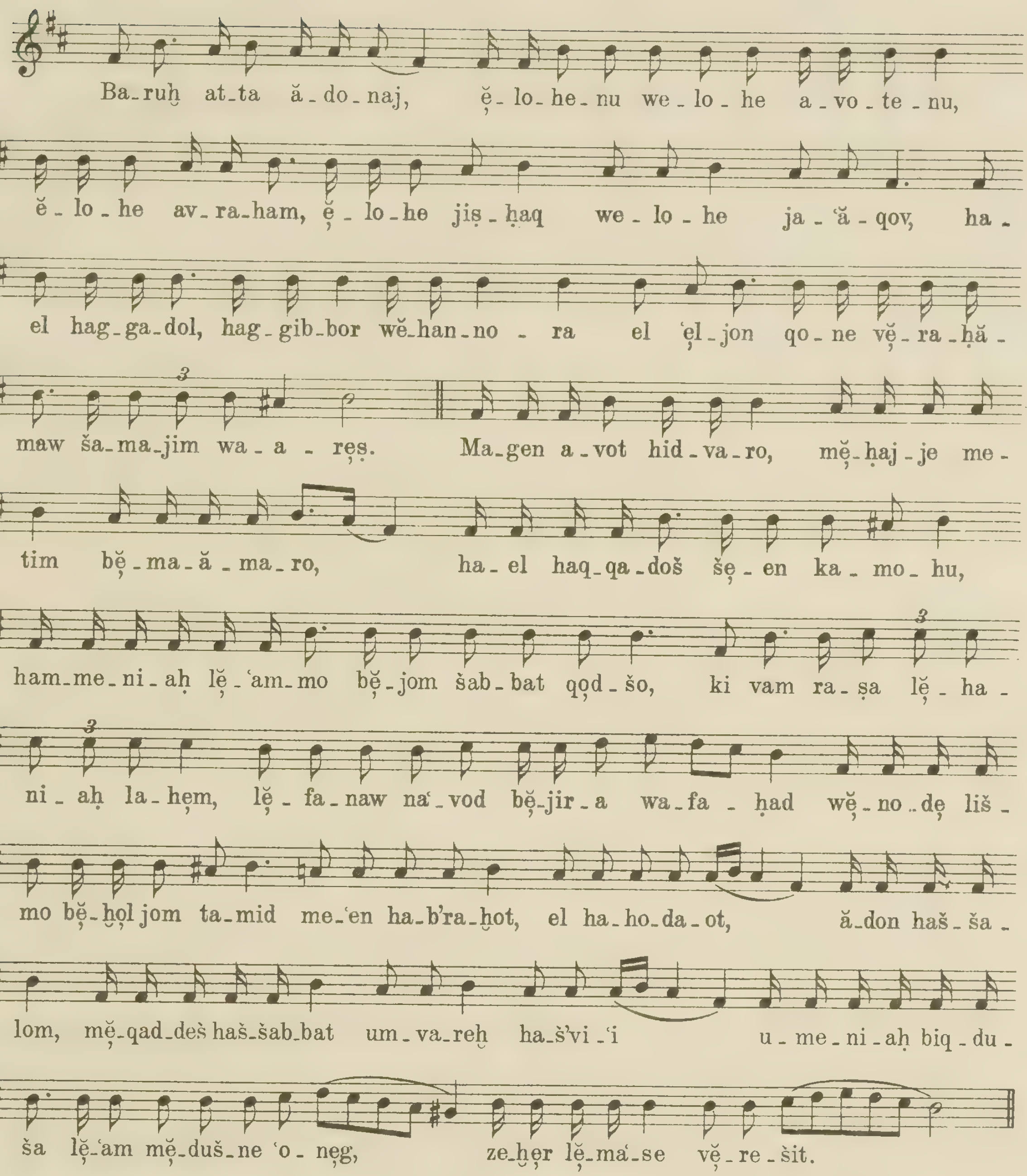




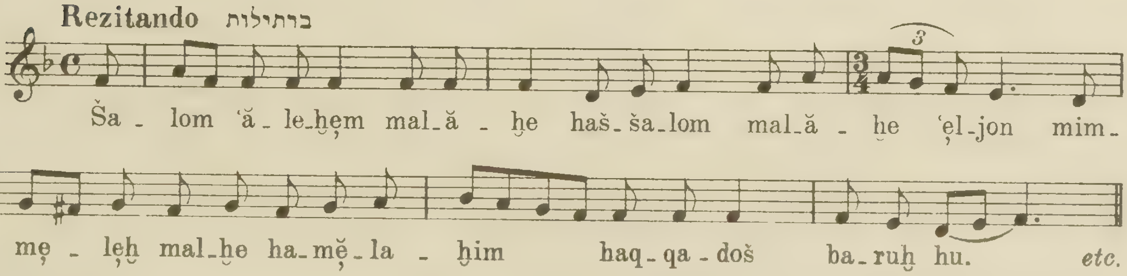
Adrianopel Nº 14 - 15 אדריאנופלי



15.



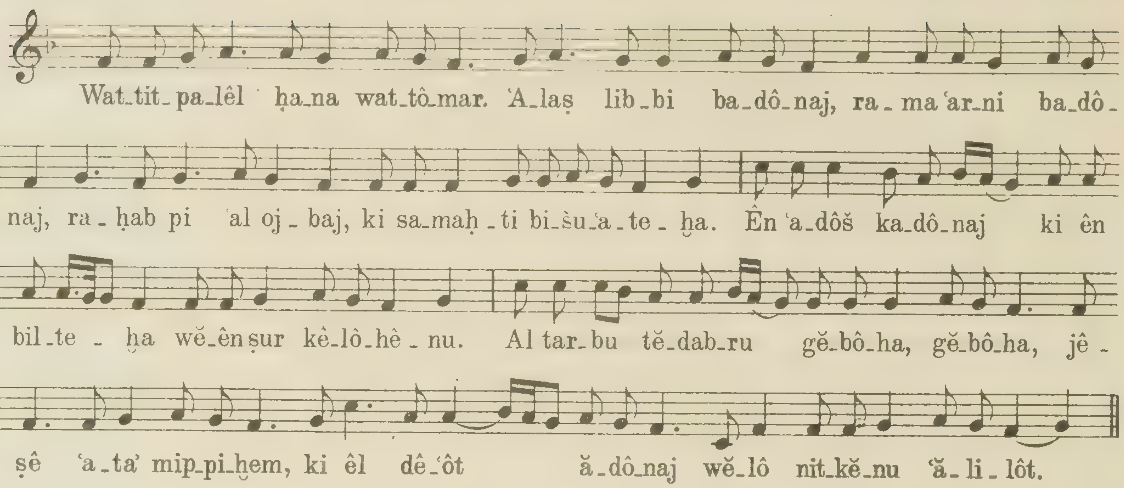
16. Rezitando ברתילות



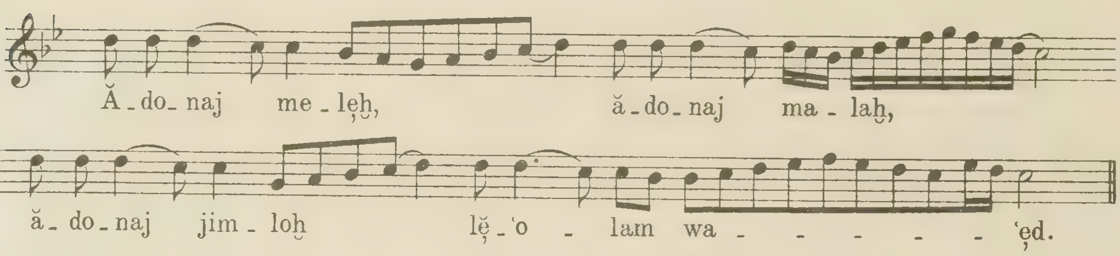
Morningservice שחרית Morgengebet

Aleppo חלב

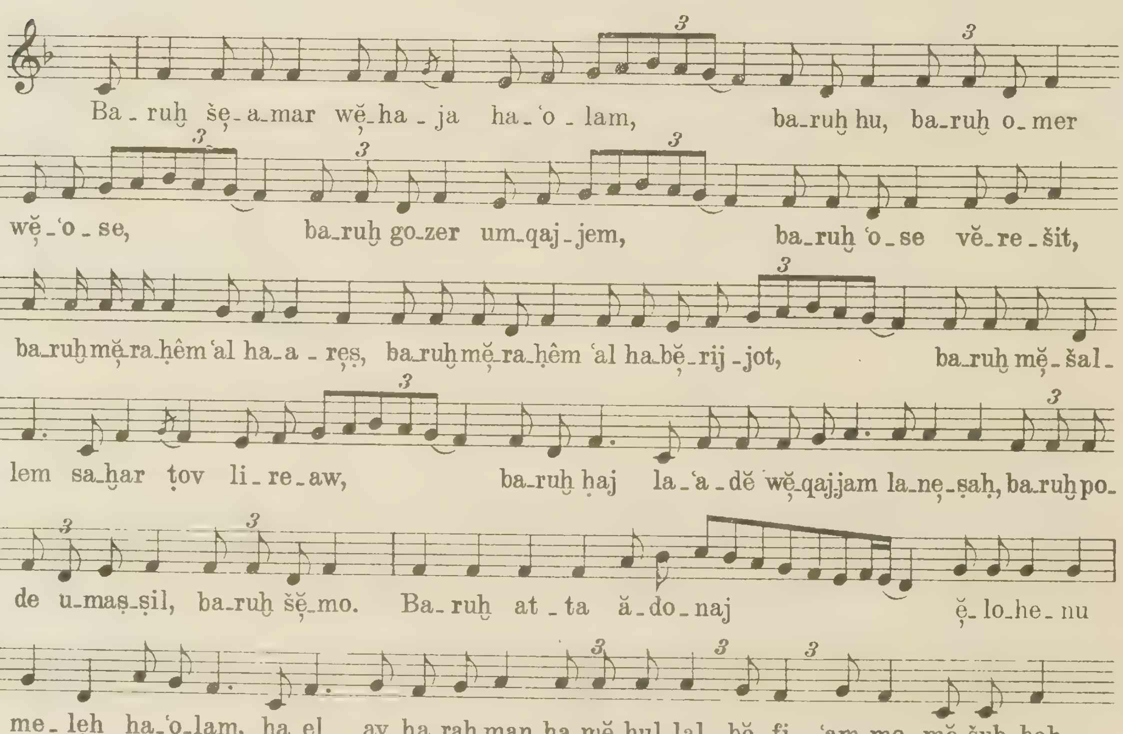
17.

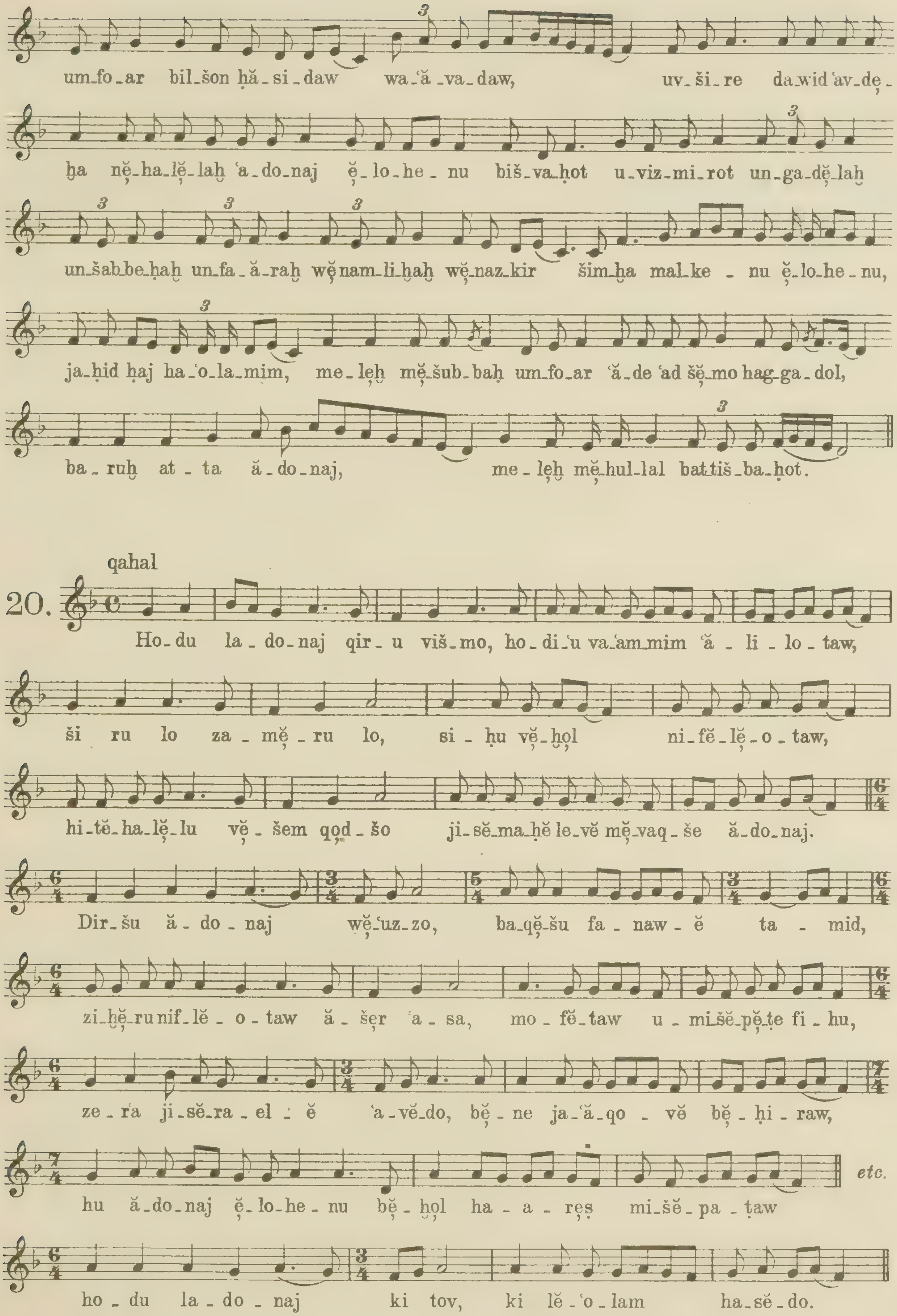


18.

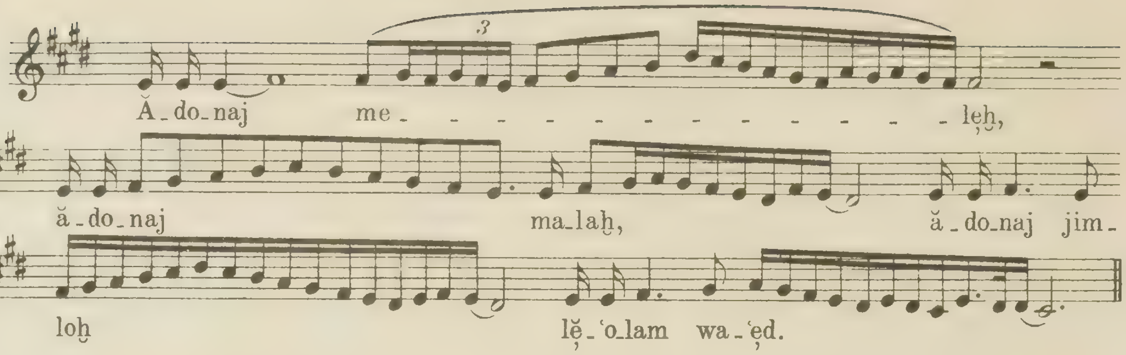


19.

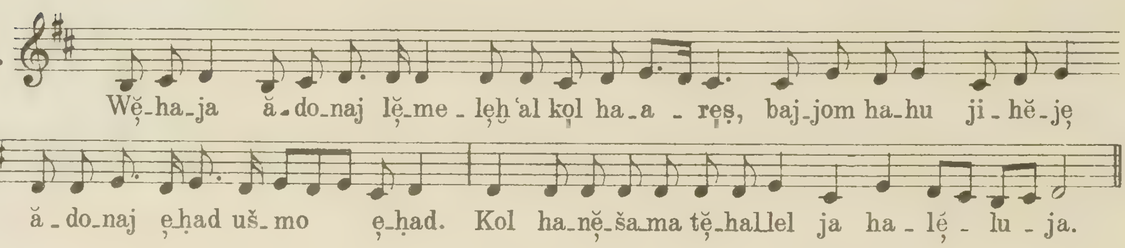



um_fo_ar bil_šon ḥă_si_daw wa_ʿă_va_daw, uv_ši_re da_wid ʿav_dẹ_
ḫa nẹ̆_ha_lẹ̆_laḫ ʿa_do_naj ẹ̆_lo_he_nu biš_va_ḥot u_viz_mi_rot un_ga_dẹ̆_laḫ
un_šab_be_ḥaḫ un_fa_ă_raḫ wẹ̆nam_li_ḫaḫ wẹ̆_naz_kir šim_ḫa mal_ke_nu ẹ̆_lo_he_nu,
ja_ḥid ḥaj ha_ʿo_la_mim, me_lẹḫ mẹ̆_šub_baḥ um_fo_ar ʿă_de ʿad šẹ̆_mo hag_ga_dol,
ba_ruḫ at_ta ă_do_naj, me_lẹḫ mẹ̆_hul_lal bat_tiš_ba_ḥot.
qahal
20.
Ho_du la_do_naj qir_u viš_mo, ho_di_ʿu va_ʿam_mim ʿă_li_lo_taw,
ši ru lo za_mẹ̆_ru lo, si_ḥu vẹ̆_ḥol ni_fẹ̆_lẹ̆_o_taw,
hi_tẹ̆_ha_lẹ̆_lu vẹ̆_šem qọd_šo ji_sẹ̆_ma_ḥẹ̆ le_vẹ̆ mẹ̆_vaq_še ă_do_naj.
Dir_šu ă_do_naj wẹ̆_ʿuz_zo, ba_qẹ̆_šu fa_naw_ẹ̆ ta_mid,
zi_ḫẹ̆_ru nif_lẹ̆_o_taw ă_šẹr ʿa_sa, mo_fẹ̆_taw u_mi_šẹ̆_pẹ̆_te fi_hu,
ze_rʿa ji_sẹ̆_ra_el_ẹ̆ ʿa_vẹ̆_do, bẹ̆_ne ja_ʿă_qo_vẹ̆ bẹ̆_ḥi_raw,
hu ă_do_naj ẹ̆_lo_he_nu bẹ̆_ḥol ha_a_rẹṣ mi_šẹ̆_pa_ṭaw
etc.
ho_du la_do_naj ki tov, ki lẹ̆_ʿo_lam ha_sẹ̆_do.

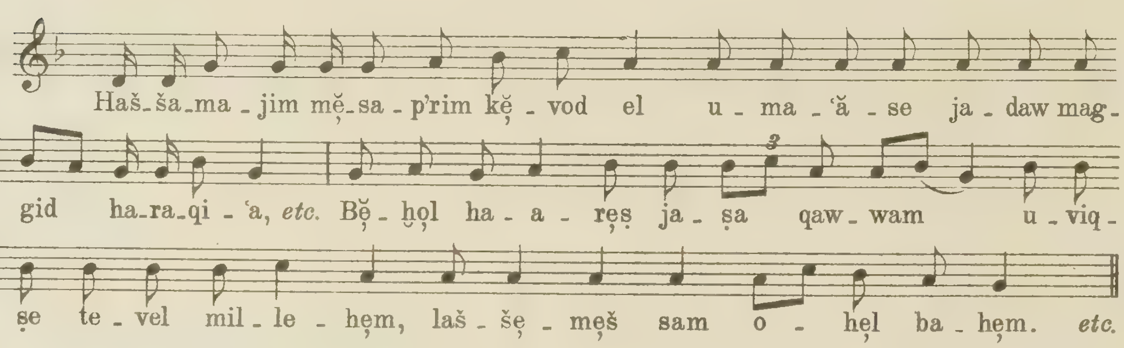
21.



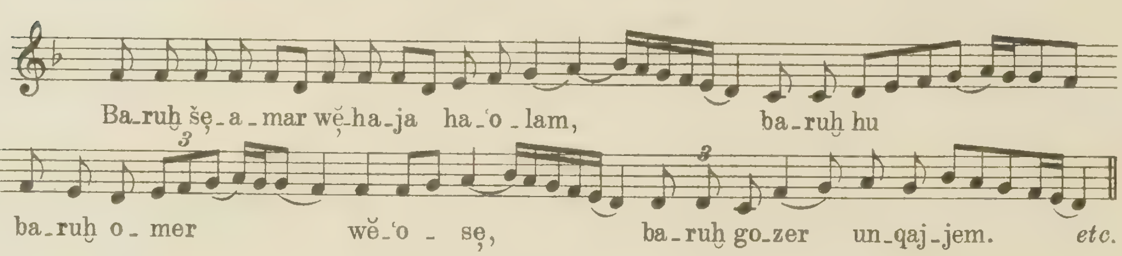
22.



23.

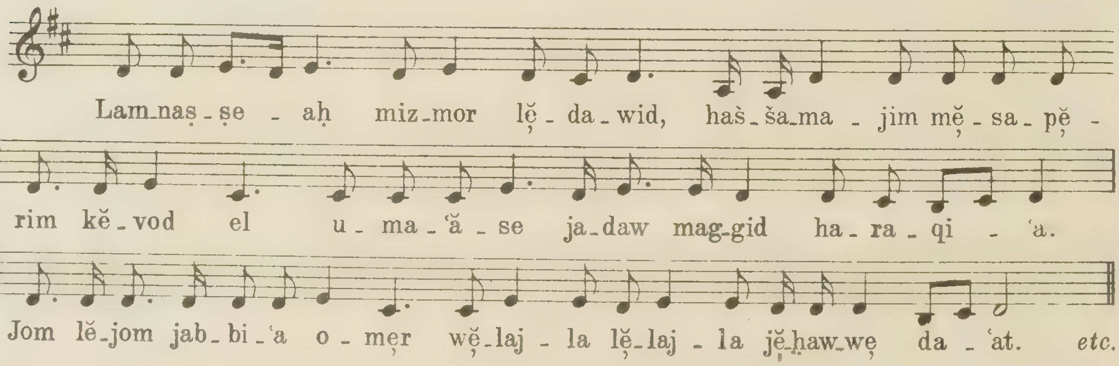


24.



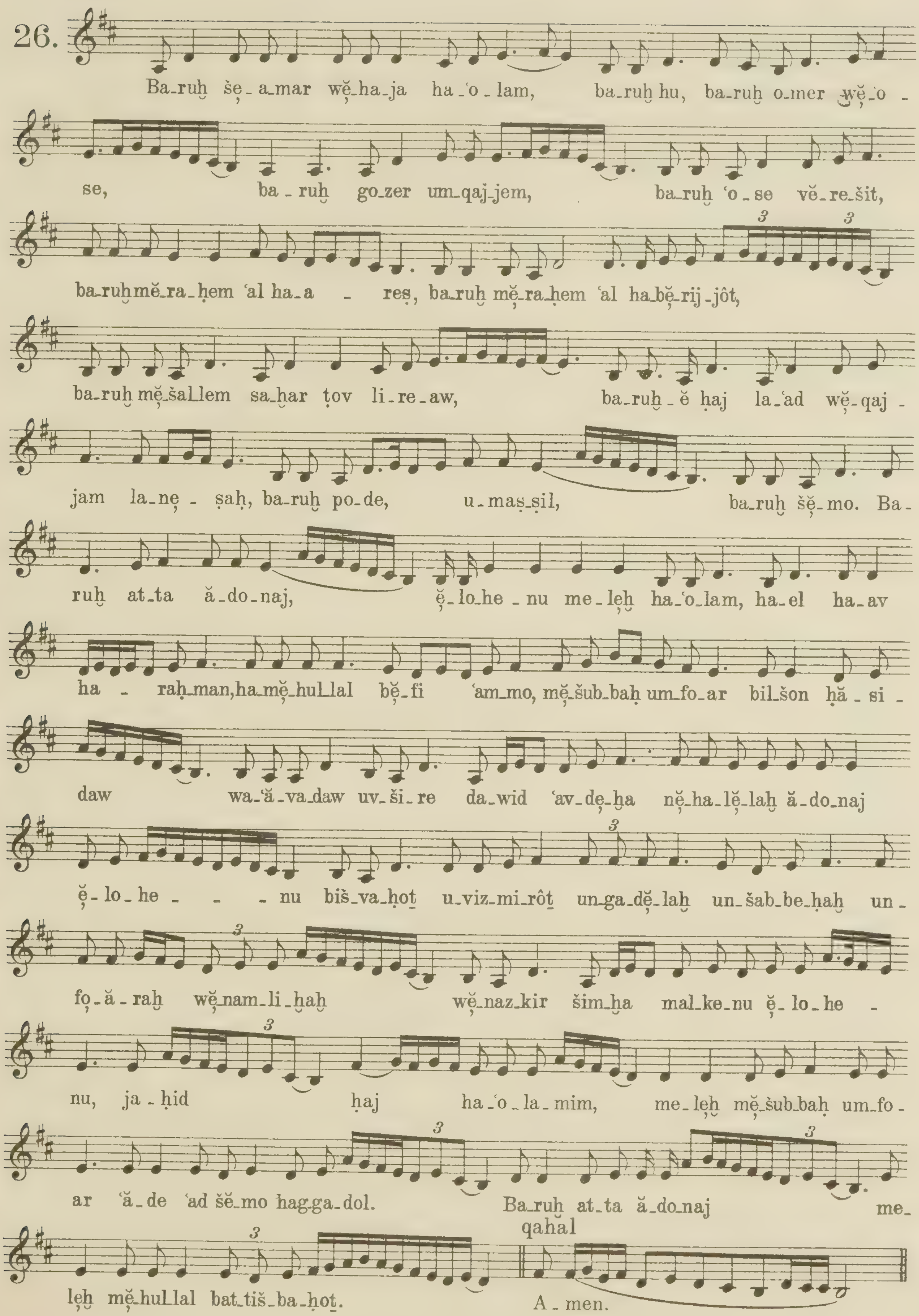
לימ"ן

25.

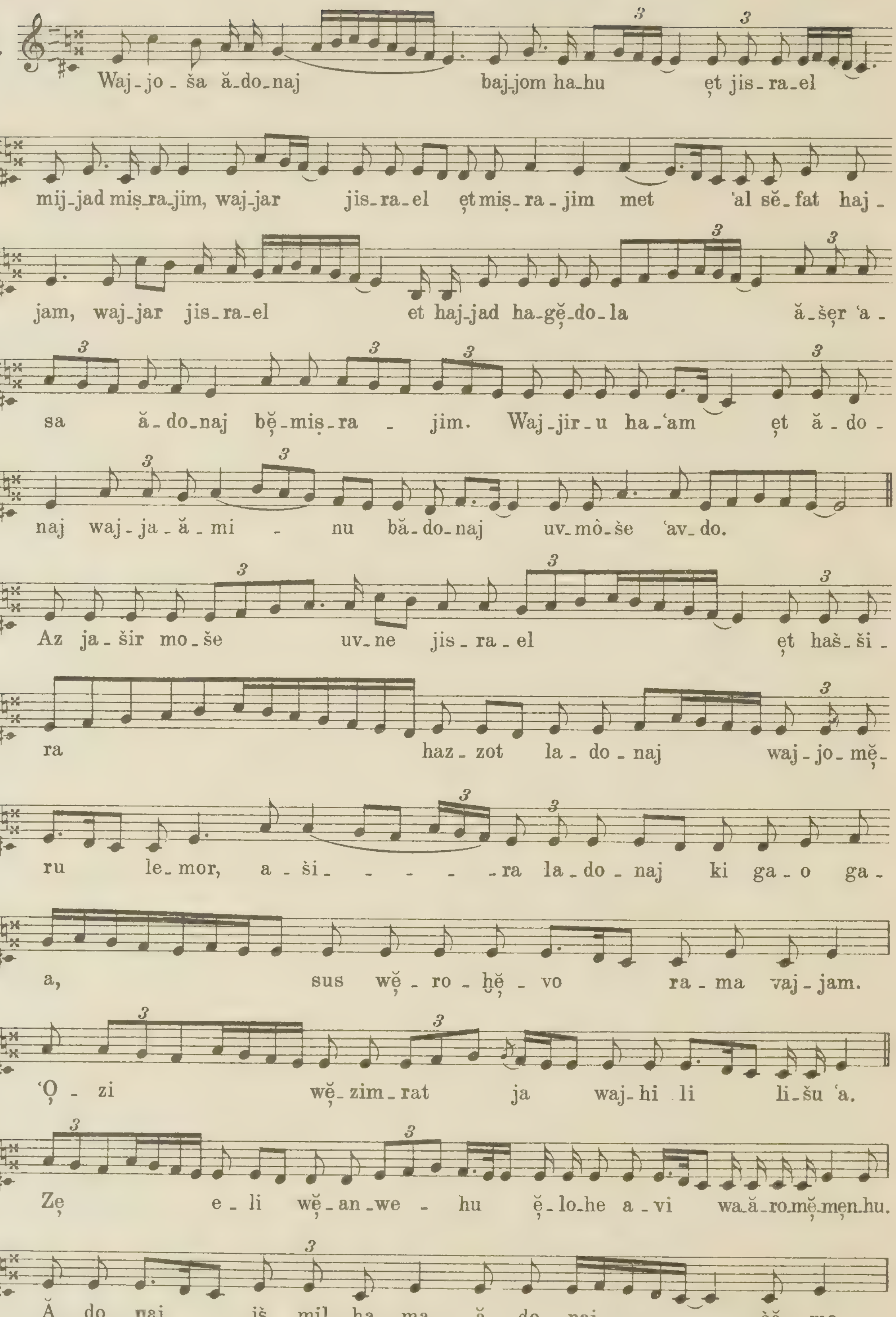


לומ״ן

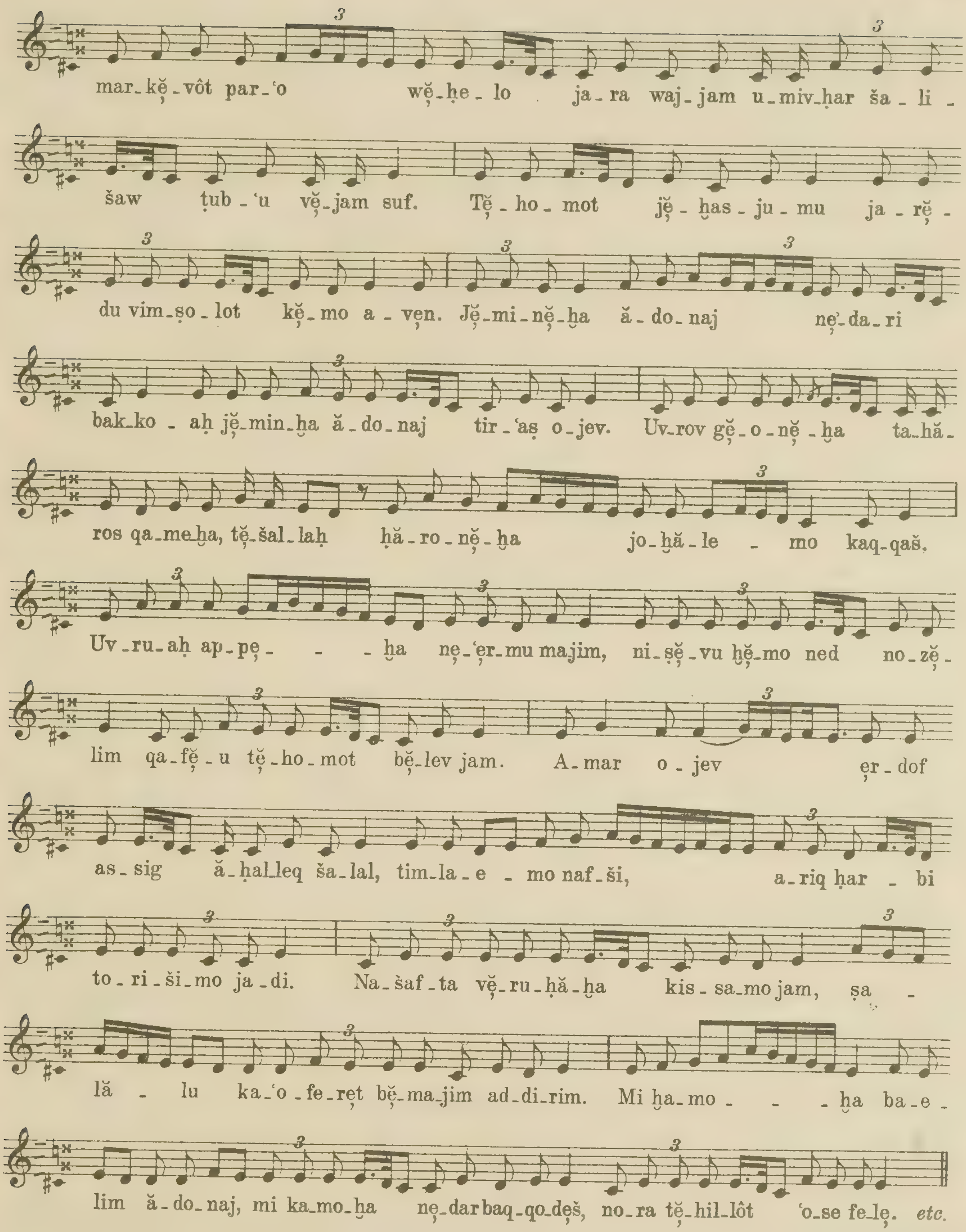
26.


Ba_ruh̯ šẹ_a_mar wẹ̆_ha_ja ha_ʿo_lam, ba_ruh̯ hu, ba_ruh̯ o_mer wẹ̆_ʿo_
se, ba_ruh̯ go_zer um_qaj_jem, ba_ruh̯ ʿo_se vĕ_re_šit,
ba_ruh̯ mĕ_ra_ḥem ʿal ha_a - reṣ, ba_ruh̯ mẹ̆_ra_ḥem ʿal ha_bẹ̆_rij_jôt,
ba_ruh̯ mẹ̆_šal_lem sa_h̯ar ṭov li_re_aw, ba_ruh̯_ĕ ḥaj la_ʿad wẹ̆_qaj_
jam la_nẹ - ṣaḥ, ba_ruh̯ po_de, u_maṣ_ṣil, ba_ruh̯ šẹ̆_mo. Ba_
ruh̯ at_ta ă_do_naj, ẹ̆_lo_he - nu me_leḥ̯ ha_ʿo_lam, ha_el ha_av
ha - raḥ_man, ha_mẹ̆_hul_lal bẹ̆_fi ʿam_mo, mẹ̆_šub_baḥ um_fo_ar bil_šon ḥ̯ă - si_
daw wa_ʿă_va_daw uv_ši_re da_wid ʿav_dẹ_h̯a nẹ̆_ha_lẹ̆_lah̯ ă_do_naj
ẹ̆_lo_he - - - nu biš_va_ḥot̠ u_viz_mi_rôt̠ un_ga_dẹ̆_lah̯ un_šab_be_ḥah̯ un_
fọ_ă_rah̯ wẹ̆_nam_li_h̯ah̯ wẹ̆_naz_kir šim_h̯a mal_ke_nu ẹ̆_lo_he -
nu, ja_ḥid ḥaj ha_ʿo_la_mim, me_leḥ̯ mẹ̆_šub_baḥ um_fo_
ar ʿă_de ʿad šĕ_mo hag_ga_dol. Ba_ruh̯ at_ta ă_do_naj me_
leḥ̯ mẹ̆_hul_lal bat_tiš_ba_ḥot̠.
qahal
A - men.

27.

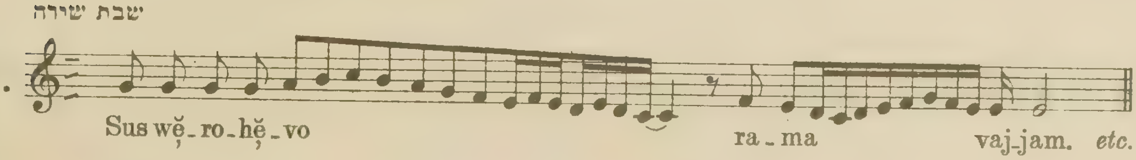


Waj-jo-ša ă-do-naj baj-jom ha-hu ẹt jis-ra-el
mij-jad mis-ra-jim, waj-jar jis-ra-el ẹt mis-ra-jim met ʿal sĕ-fat haj-
jam, waj-jar jis-ra-el et haj-jad ha-gĕ-do-la ă-šẹr ʿa-
sa ă-do-naj bĕ-mis-ra-jim. Waj-jir-u ha-ʿam ẹt ă-do-
naj waj-ja-ă-mi-nu bă-do-naj uv-mô-še ʿav-do.
Az ja-šir mo-še uv-ne jis-ra-el ẹt haš-ši-
ra haz-zot la-do-naj waj-jo-mĕ-
ru le-mor, a-ši-ra la-do-naj ki ga-o ga-
a, sus wĕ-ro-hĕ-vo ra-ma vaj-jam.
ʿỌ-zi wĕ-zim-rat ja waj-hi li li-šu ʿa.
Zẹ e-li wĕ-an-we-hu ĕ-lo-he a-vi wa-ă-ro-mĕ-mẹn-hu.
Ă-do-naj iš mil-ha-ma, ă-do-naj šĕ-mo.


mar-kẹ̆-vôt par-ʻo wẹ̆-ḥe-lo ja-ra waj-jam u-miv-ḥar ša-li-
šaw ṭub-ʻu vẹ̆-jam suf. Tẹ̆-ho-mot jẹ̆-ẖas-ju-mu ja-rẹ̆-
du vim-ṣo-lot kẹ̆-mo a-vẹn. Jẹ̆-mi-nẹ̆-ẖa ă-do-naj nẹʼ-da-ri
bak-ko-aḥ jẹ̆-min-ẖa ă-do-naj tir-ʻaṣ o-jev. Uv-rov gẹ̆-o-nẹ̆-ẖa ta-hă-
ros qa-me-ẖa, tẹ̆-šal-laḥ ḥă-ro-nẹ̆-ẖa jo-ẖă-le-mo kaq-qaš.
Uv-ru-aḥ ap-pẹ- - -ẖa nẹ-ʻẹr-mu majim, ni-ṣẹ̆-vu ẖẹ̆-mo ned no-zẹ̆-
lim qa-fẹ̆-u tẹ̆-ho-mot bẹ̆-lev jam. A-mar o-jev ẹr-dof
as-sig ă-ḥal-leq ša-lal, tim-la-e-mo naf-ši, a-riq ḥar-bi
to-ri-ši-mo ja-di. Na-šaf-ta vẹ̆-ru-ḥă-ẖa kis-sa-mo jam, ṣa-
lă-lu ka-ʻo-fe-rẹṭ bẹ̆-ma-jim ad-di-rim. Mi ẖa-mo- - -ẖa ba-e-
lim ă-do-naj, mi ka-mo-ẖa nẹ-dar baq-qo-dẹš, no-ra tẹ̆-hil-lôt ʻo-se fe-lẹ. etc.

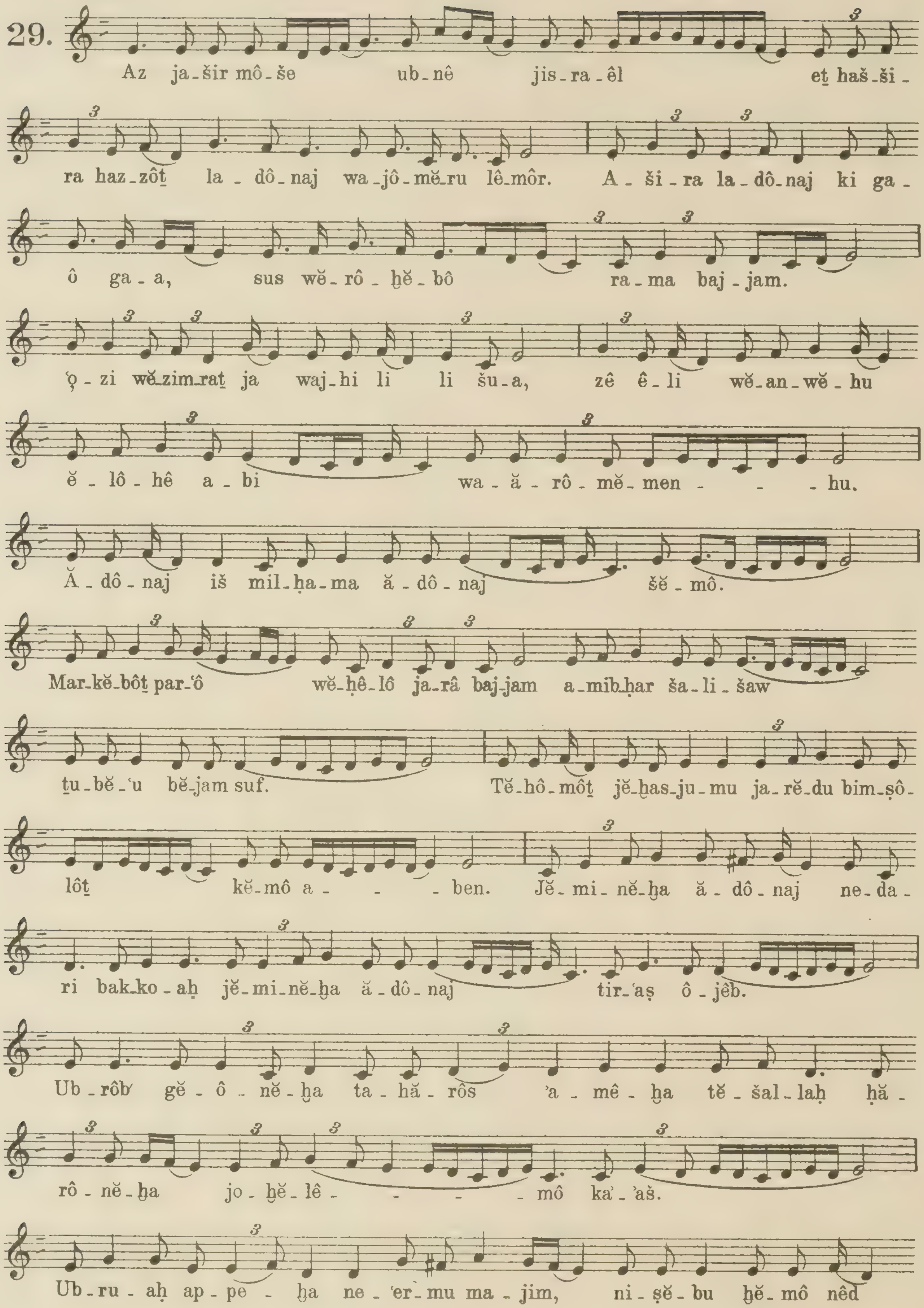
שבת שירה

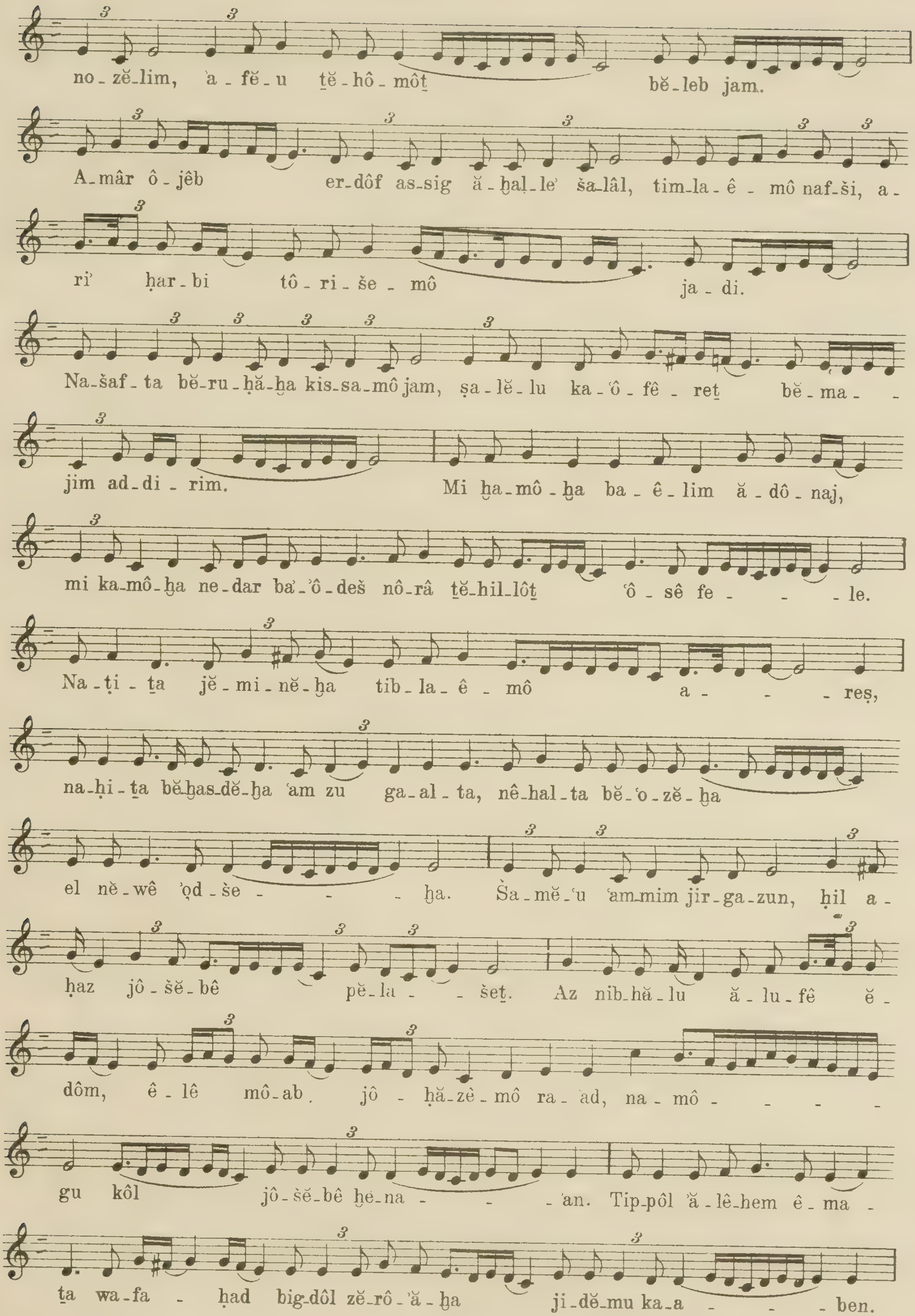
28.

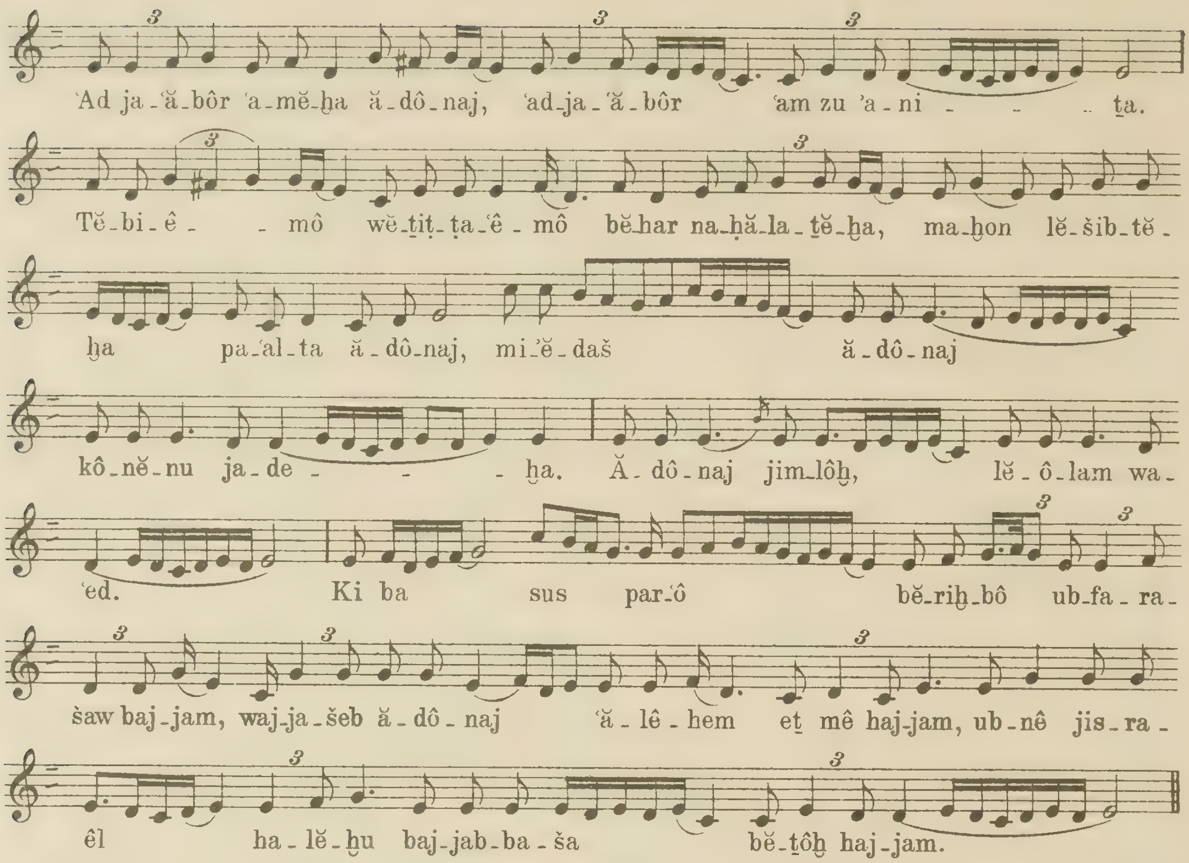

Sus wẹ̆-ro-hẹ̆-vo ra-ma vaj-jam. etc.

Aleppo חלב

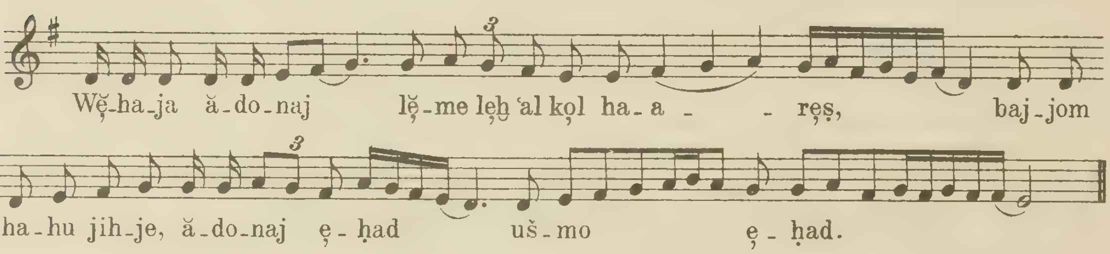
29.




no_zĕ_lim, ʿa_fĕ_u tĕ_hô_môt beleb jam.
A_mâr ô_jêb er_dôf as_sig ă_ḫal_leʾ ša_lâl, tim_la_ê_mô naf_ši, a_
riʾ ḥar_bi tô_ri_še_mô ja_di.
Na_šaf_ta bĕ_ru_ḫă_ḫa kis_sa_mô jam, ṣa_lĕ_lu ka_ʿô_fê_ret bĕ_ma_
jim ad_di_rim. Mi ḫa_mô_ḫa ba_ê_lim ă_dô_naj,
mi ka_mô_ḫa ne_dar baʾ_ʾô_deš nô_râ tĕ_hil_lôt ʿô_sê fe_le.
Na_ṭi_ta jĕ_mi_nĕ_ḫa tib_la_ê_mô a_reṣ,
na_ḥi_ta bĕ_ḫas_dĕ_ḫa ʿam zu ga_al_ta, nê_hal_ta bĕ_ʿo_zĕ_ḫa
el nĕ_wê ʾọd_še_ḫa. Ša_mĕ_ʿu ʿam_mim jir_ga_zun, ḥil a_
ḥaz jô_šĕ_bê pĕ_la_šet. Az nib_hă_lu ă_lu_fê ĕ_
dôm, ê_lê mô_ab jô_ḥă_zê_mô ra_ad, na_mô_
gu kôl jô_šĕ_bê ḫe_na_an. Tip_pôl ʾă_lê_hem ê_ma_
ta wa_fa_ḥad big_dôl zĕ_rô_ʾă_ḫa ji_dĕ_mu ka_ben.

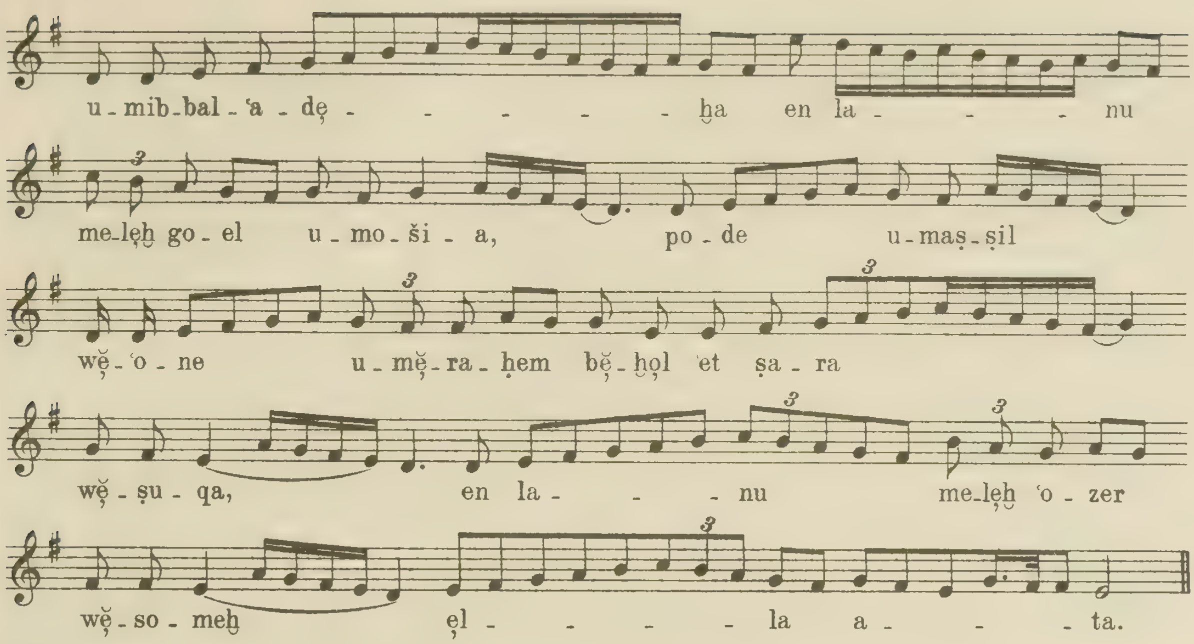

'Ad ja-'ă-bôr 'a-mĕ-ḫa ă-dô-naj, 'ad-ja-'ă-bôr 'am zu 'a-ni - - - ṯa.
Tĕ-bi-ê - - mô wĕ-ṯiṯ-ṭa-'ê-mô bĕ-har na-ḫă-la-ṯĕ-ḫa, ma-ḫon lĕ-šib-tĕ-
ḫa pa-'al-ta ă-dô-naj, mi-'ĕ-daš ă-dô-naj
kô-nĕ-nu ja-de - - - ḫa. Ă-dô-naj jim-lôḫ, lĕ-ô-lam wa-
'ed. Ki ba sus par-'ô bĕ-riḫ-bô ub-fa-ra-
šaw baj-jam, waj-ja-šeb ă-dô-naj 'ă-lê-hem eṯ mê haj-jam, ub-nê jis-ra-
êl ha-lĕ-ḫu baj-jab-ba-ša bĕ-ṯôḫ haj-jam.

30.

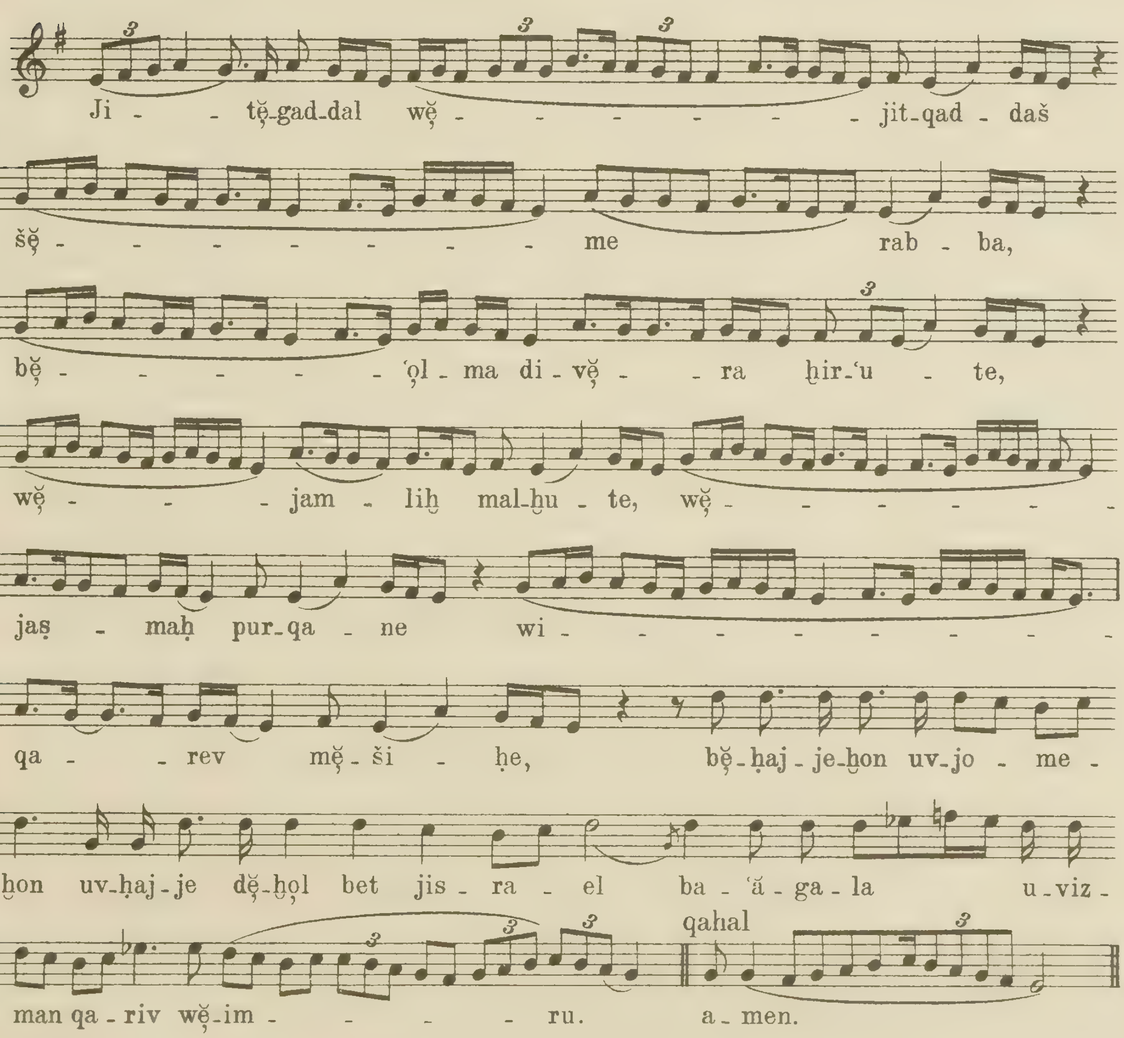

Wẹ-ha-ja ă-do-naj lẹ-me lẹḫ 'al kọl ha-a - - rẹṣ, baj-jom
ha-hu jih-je, ă-do-naj ẹ-ḥad uš-mo ẹ-ḥad.

31.

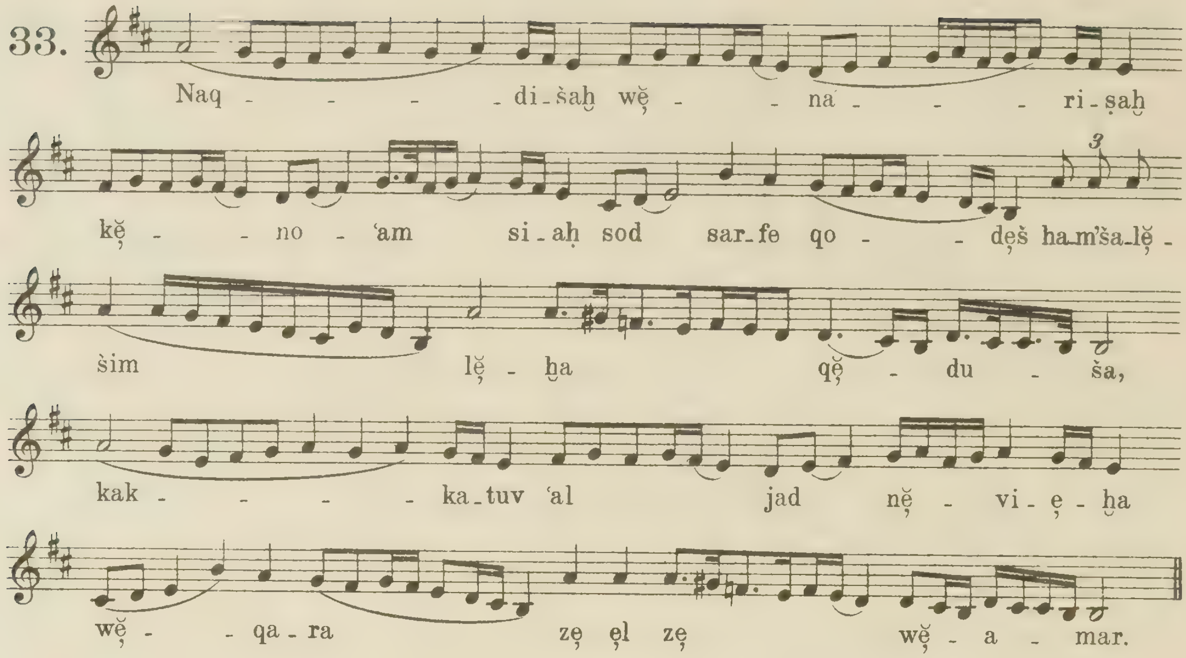

Niš-mat kọl ḥaj tẹ-va-reḫ et šim-ḫa ă-do-naj ĕ-lo-he-
nu, wĕ-ru-aḥ kọl ba-sar tẹ-fa-er ut-ro-
mem zih-rẹ-ḫa mal-ke-nu ta-mid, min ha-'o-
lam wẹ-'ad ha-'o-lam at-ta el,


u-mib-bal-'a-dę - - - - - ḫa en la - - - nu
me-lęḫ go-el u-mo-ši-a, po-de u-maṣ-ṣil
wĕ-'o-ne u-mĕ-ra-ḥem bĕ-ḫol 'et ṣa-ra
wĕ-ṣu-qa, en la - - - nu me-lęḫ 'o-zer
wĕ-so-meḫ ęl - - - - la a - - - ta.

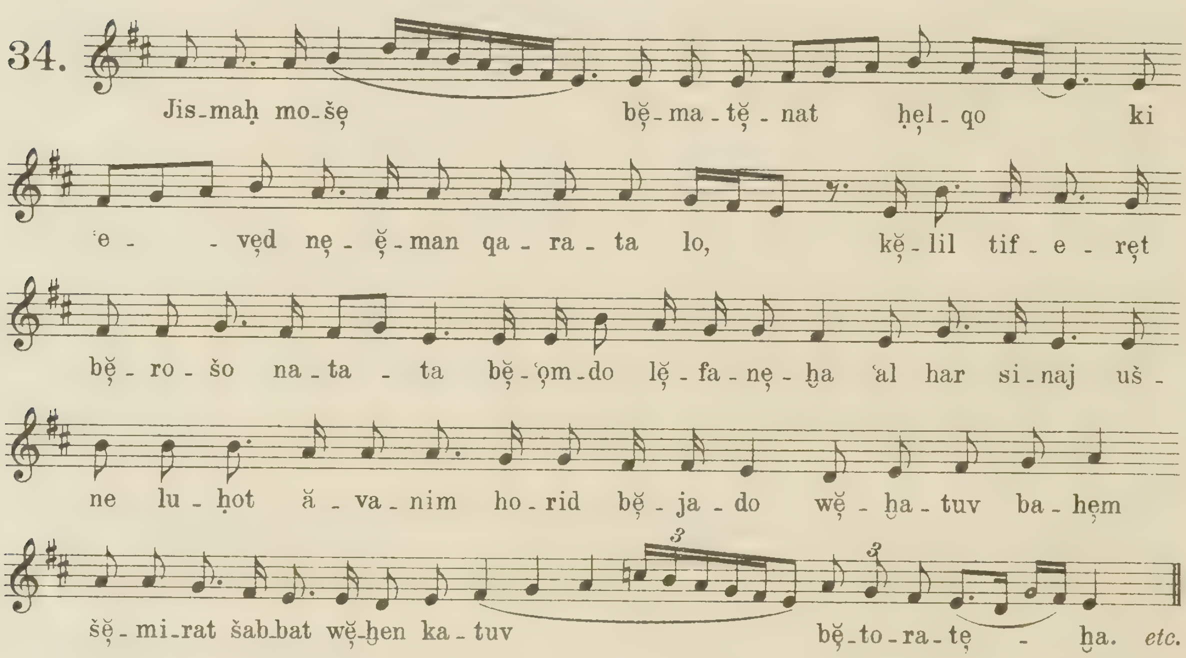
32.


Ji - tĕ-gad-dal wĕ - - - - - - - jit-qad-daš
šĕ - - - - - - - - - me rab-ba,
bĕ - - - - - 'ǫl-ma di-vĕ - - ra ḫir-'u - te,
wĕ - - - jam-liḫ mal-ḫu-te, wĕ - - - - - - - -
jaṣ-maḥ pur-qa-ne wi - - - - - - - - - -
qa - - rev mĕ-ši - ḥe, bĕ-ḥaj-je-ḫon uv-jo-me-
ḫon uv-ḥaj-je dĕ-ḫol bet jis-ra-el ba-'ă-ga-la u-viz-
man qa-riv wĕ-im - - - - ru. a-men.
qahal

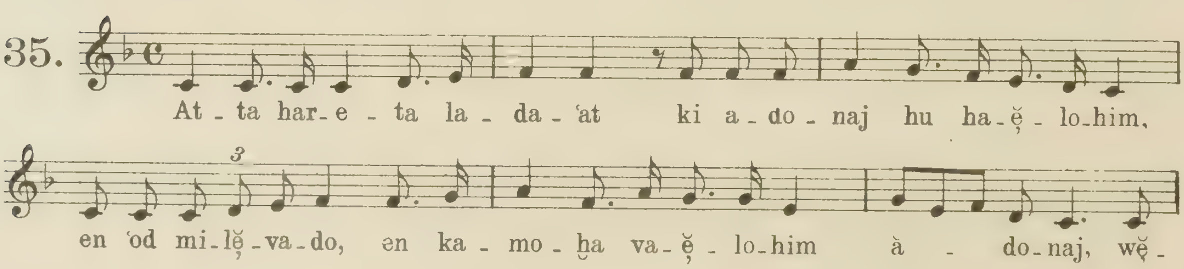
33.

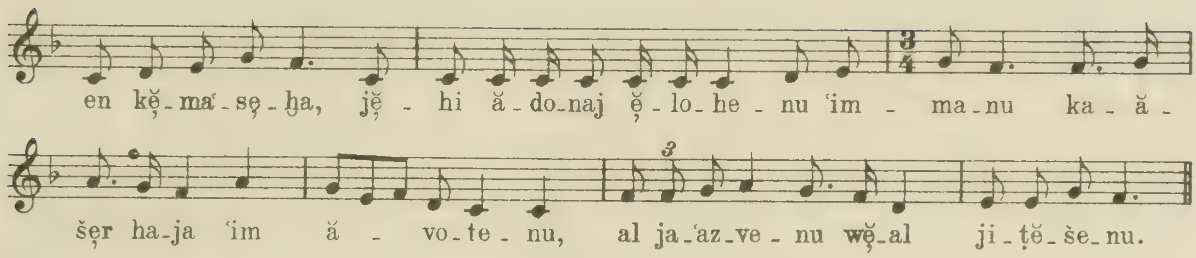

Naq - - - - di-šaẖ wĕ̦ - - na - - - ri-ṣaẖ
kĕ̦ - - no - ʿam si-aḥ sod sar-fe qo - - dẹš ha-m'ša-lĕ̦ -
šim lĕ̦ - ẖa qĕ̦ - du - ša,
kak - - - - ka-tuv ʿal jad nĕ̦ - vi-ẹ-ẖa
wĕ̦ - - qa-ra zẹ ẹl zẹ wĕ̦ - a - mar.

34.

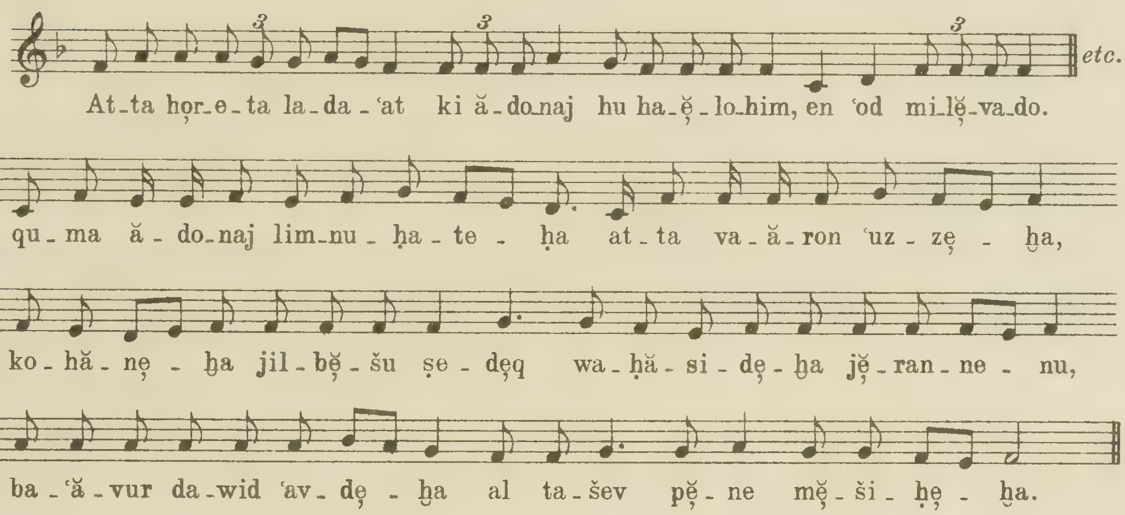

Jis-maḥ mo-šẹ bĕ̦-ma-tĕ̦-nat ḥẹl-qo ki
ʿe - - vẹd nẹ-ĕ̦-man qa-ra-ta lo, kĕ̦-lil tif-e-rẹt
bĕ̦-ro-šo na-ta - ta bĕ̦-ʿọm-do lĕ̦-fa-nẹ-ẖa ʿal har si-naj uš -
ne lu-ḥot ă-va-nim ho-rid bĕ̦-ja-do wĕ̦-ẖa-tuv ba-hẹm
šĕ̦-mi-rat šab-bat wĕ̦-ẖen ka-tuv bĕ̦-to-ra-tẹ - ẖa. etc.

35.

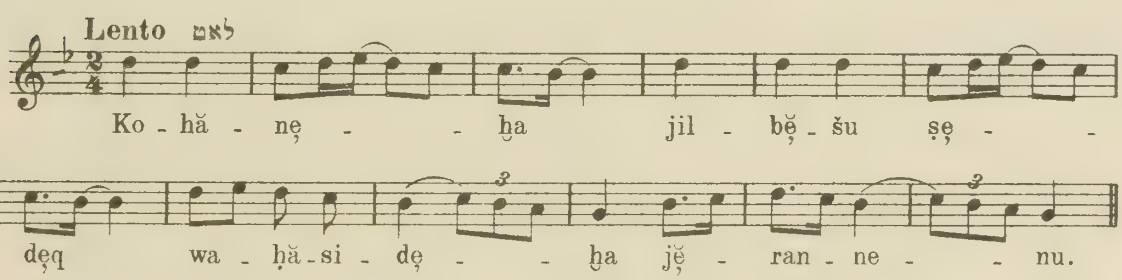

At-ta har-e-ta la-da-ʿat ki a-do-naj hu ha-ĕ̦-lo-him,
en ʿod mi-lĕ̦-va-do, ən ka-mo-ẖa va-ĕ̦-lo-him à - do-naj, wĕ̦-


en kĕ-maʿ-sę-ẖa, jĕ̩-hi ă-do-naj ĕ̩-lo-he-nu ʿim-ma-nu ka-ă-
šęr ha-ja ʿim ă-vo-te-nu, al ja-ʿaz-ve-nu wĕ̩-al ji-ṭĕ-še-nu.

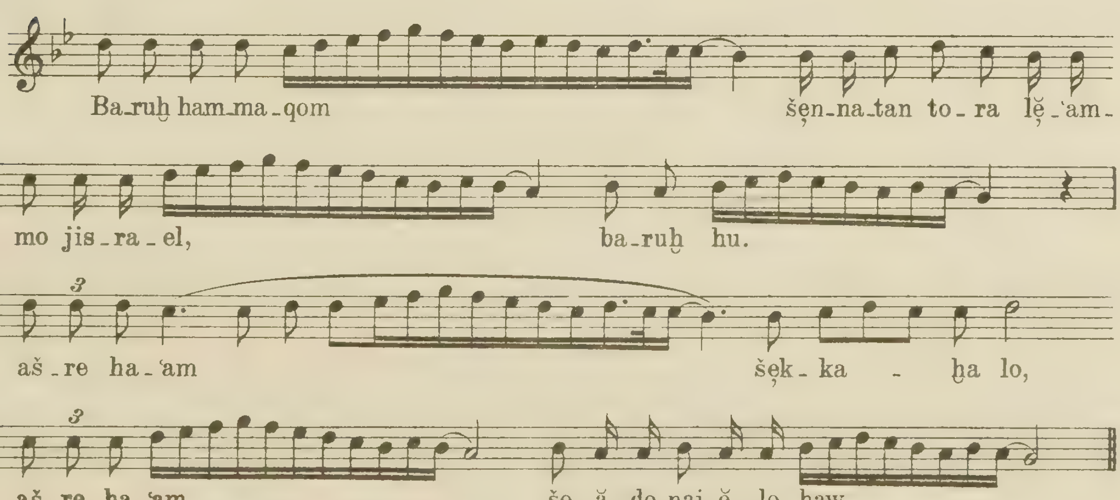
36.


etc.
At-ta hor-e-ta la-da-ʿat ki ă-do-naj hu ha-ĕ̩-lo-him, en ʿod mi-lĕ̩-va-do.
qu-ma ă-do-naj lim-nu-ḥa-te-ḥa at-ta va-ă-ron ʿuz-zę-ẖa,
ko-hă-nę-ẖa jil-bĕ̩-šu ṣe-dęq wa-ḥă-si-dę-ẖa jĕ̩-ran-ne-nu,
ba-ʿă-vur da-wid ʿav-dę-ẖa al ta-šev pĕ̩-ne mĕ̩-ši-ḥę-ẖa.

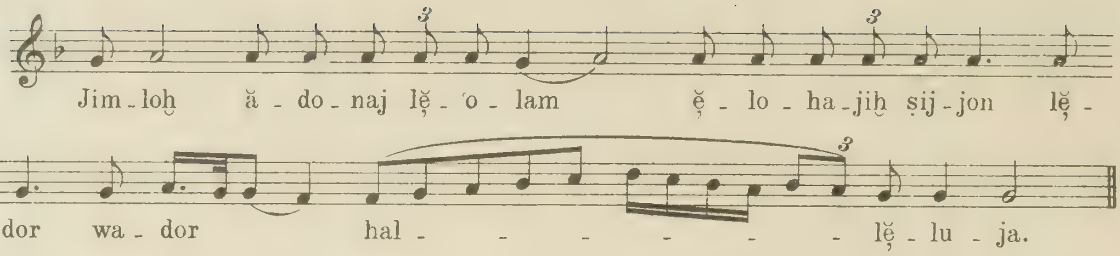
37.


Lento לאט
Ko-hă-nę-ẖa jil-bĕ̩-šu ṣę-dęq wa-ḥă-si-dę-ẖa jĕ̩-ran-ne-nu.

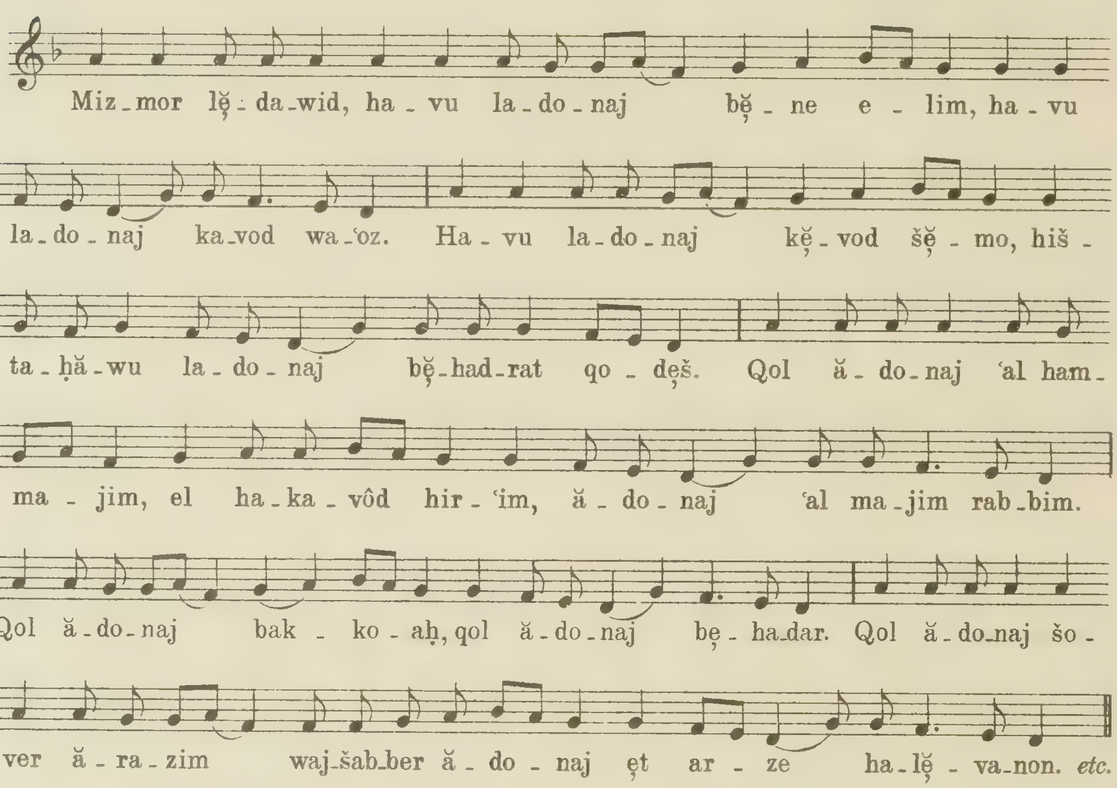
38.


Ba-ruẖ ham-ma-qom šęn-na-tan to-ra lĕ̩-ʿam-
mo jis-ra-el, ba-ruẖ hu.
aš-re ha-ʿam šęk-ka-ẖa lo,
aš-re ha-ʿam šę-ă-do-naj ĕ̩-lo-haw.

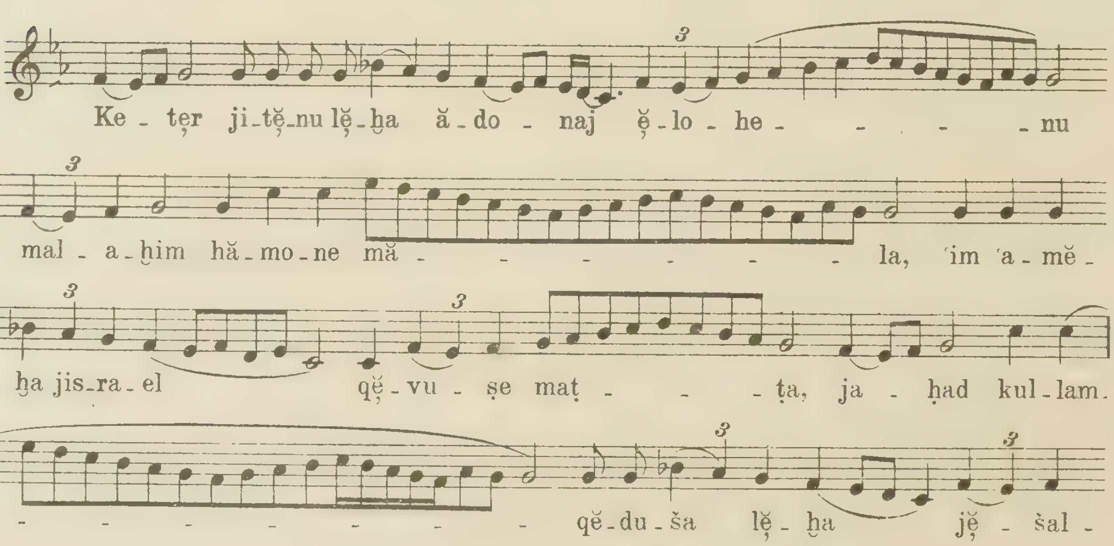
39.

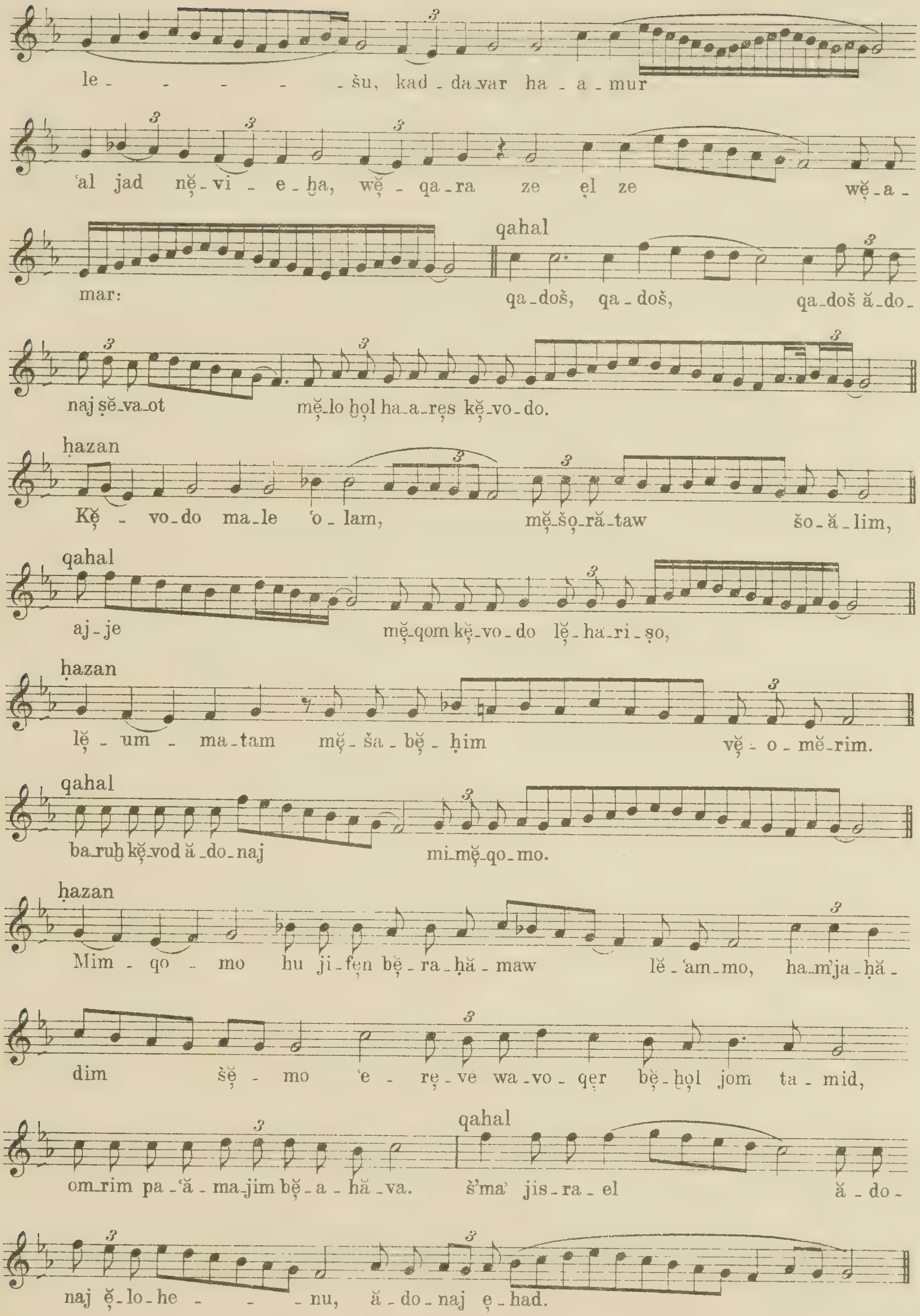

Jim_loh̯ ă_do_naj lę̆_ʿo_lam ę̆_lo_ha_jih̯ ṣij_jon lę̆_
dor wa_dor hal_ - - - - - - lę̆_lu_ja.

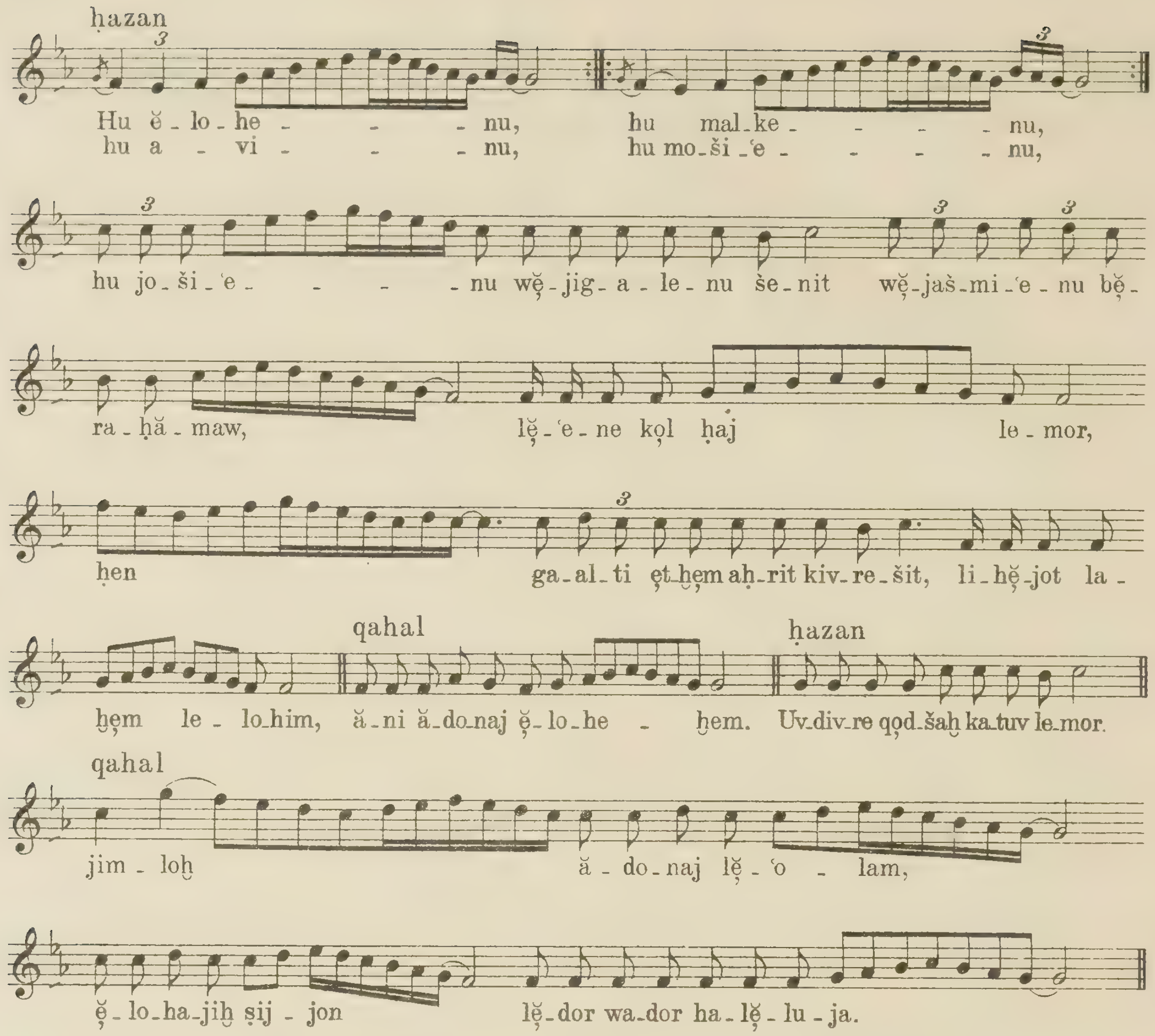
40.


Miz_mor lę̆_da_wid, ha_vu la_do_naj bę̆_ne e_lim, ha_vu
la_do_naj ka_vod wa_ʿoz. Ha_vu la_do_naj kę̆_vod šę̆_mo, hiš_
ta_ḥă_wu la_do_naj bę̆_had_rat qo_dęš. Qol ă_do_naj ʿal ham_
ma_jim, el ha_ka_vôd hir_ʿim, ă_do_naj ʿal ma_jim rab_bim.
Qol ă_do_naj bak_ko_aḥ, qol ă_do_naj bę_ha_dar. Qol ă_do_naj šo_
ver ă_ra_zim waj_šab_ber ă_do_naj ęt ar_ze ha_lę̆_va_non. etc.

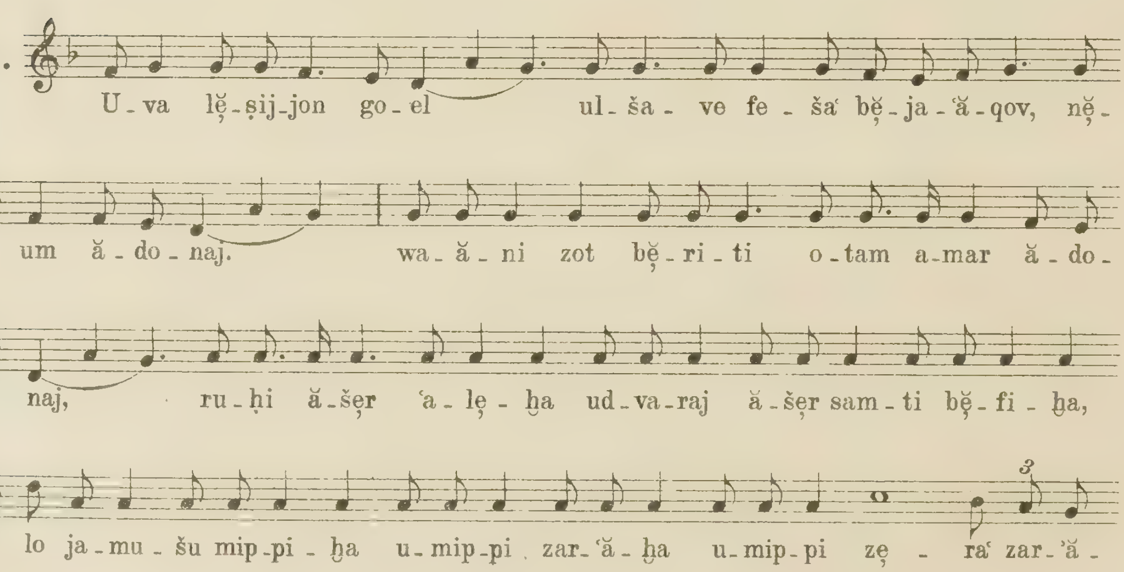
41.

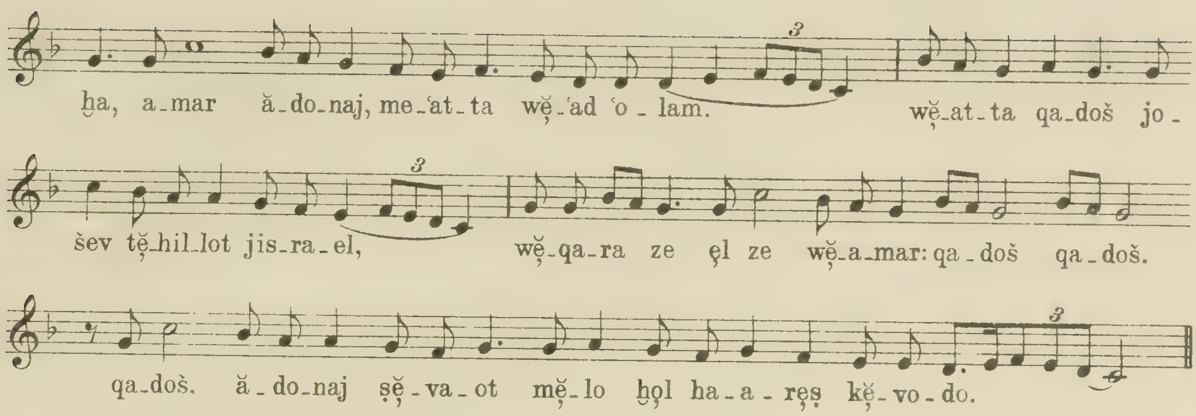

Ke_tęr ji_tę̆_nu lę̆_h̯a ă_do_naj ę̆_lo_he_ - - - _nu
mal_a_h̯im hă_mo_ne mă_ - - - - - - - la, ʿim ʿa_mĕ_
h̯a jis_ra_el qę̆_vu_ṣe maṭ_ - - ṭa, ja_ḥad kul_lam.
- - - - - - - qĕ_du_ša lę̆_h̯a ję̆_šal_


le - - - - - šu, kad - da var ha - a - mur
'al jad nẹ̆ - vi - e - ḫa, wẹ̆ - qa - ra ze ẹl ze wẹ̆ - a -
mar: qahal qa - doš, qa - doš, qa - doš ă - do -
naj ṣẹ̆ - va - ot mẹ̆ - lo ḫọl ha - a - rẹs kẹ̆ - vo - do.
ḥazan Kẹ̆ - vo - do ma - le 'o - lam, mẹ̆ - šọ - ră - taw šo - ă - lim,
qahal aj - je mẹ̆ - qom kẹ̆ - vo - do lẹ̆ - ha - ri - ṣo,
ḥazan lẹ̆ - um - ma - tam mẹ̆ - ša - bẹ̆ - ḥim vẹ̆ - o - mẹ̆ - rim.
qahal ba - ruḫ kẹ̆ - vod ă - do - naj mi - mẹ̆ - qo - mo.
ḥazan Mim - qo - mo hu ji - fẹn bẹ̆ - ra - ḥă - maw lẹ̆ - 'am - mo, ha - m'ja - ḥă -
dim šẹ̆ - mo 'e - rẹ - ve wa - vo - qẹr bẹ̆ - ḫọl jom ta - mid,
om - rim pa - 'ă - ma - jim bẹ̆ - a - hă - va. qahal š'ma' jis - ra - el ă - do -
naj ẹ̆ - lo - he - - - nu, ă - do - naj ẹ - had.

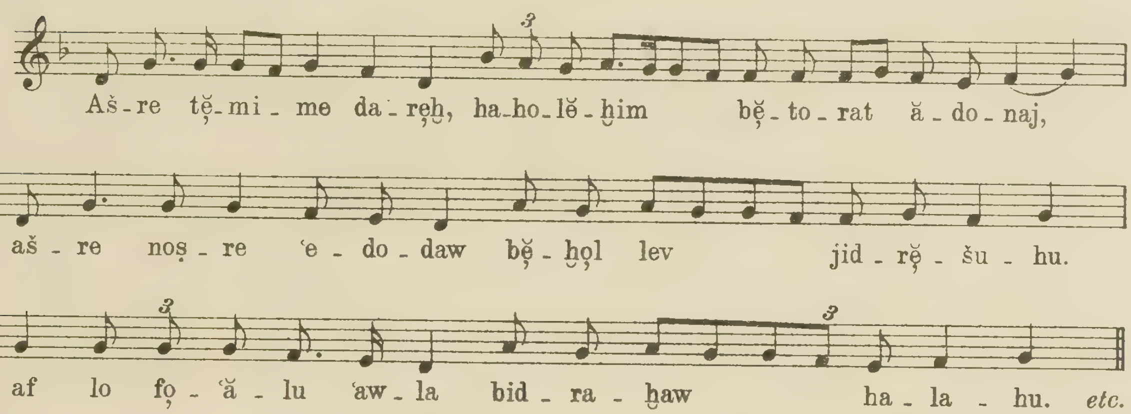

ḥazan
Hu ĕ - lo - he - - - nu, hu mal - ke - - - - nu,
hu a - vi - - - nu, hu mo - ši - ʿe - - - - nu,
hu jo - ši - ʿe - - - - nu wę̆ - jig - a - le - nu še - nit wę̆ - jaš - mi - ʿe - nu bę̆ -
ra - ḥă - maw, lę̆ - ʿe - ne kọl ḥaj le - mor,
ḥen ga - al - ti ęt - ḫęm aḥ - rit kiv - re - šit, li - hę̆ - jot la -
ḫęm le - lo - him, ă - ni ă - do - naj ę̆ - lo - he - ḫem.
qahal
ḥazan
Uv - div - re qọd - šaḫ ka - tuv le - mor.
qahal
jim - loḫ ă - do - naj lę̆ - ʿo - lam,
ę̆ - lo - ha - jiḫ ṣij - jon lę̆ - dor wa - dor ha - lę̆ - lu - ja.

42.

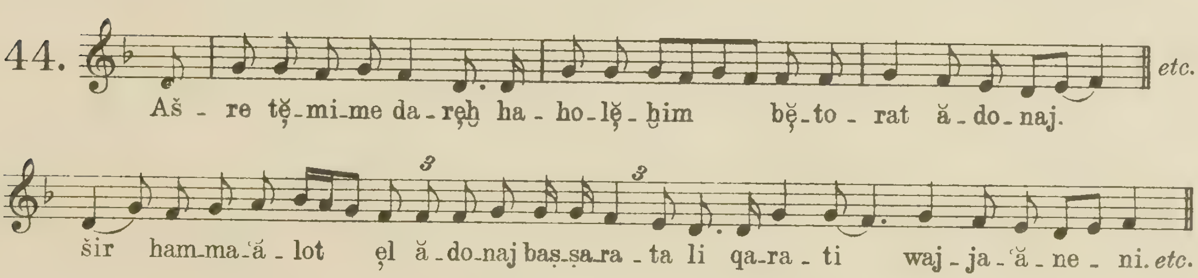

U - va lę̆ - ṣij - jon go - el ul - ša - ve fe - šaʿ bę̆ - ja - ʿă - qov, nę̆ -
um ă - do - naj. wa - ă - ni zot bę̆ - ri - ti o - tam a - mar ă - do -
naj, ru - ḥi ă - šẹr ʿa - lẹ - ḫa ud - va - raj ă - šẹr sam - ti bę̆ - fi - ḫa,
lo ja - mu - šu mip - pi - ḫa u - mip - pi zar - ʿă - ḫa u - mip - pi zẹ - raʿ zar - ʿă -


ḫa, a-mar ă-do-naj, me-ʿat-ta wĕ̦-ʿad ʿo-lam. wĕ̦-at-ta qa-doš jo-
šev tĕ̦-hil-lot jis-ra-el, wĕ̦-qa-ra ze ę̦l ze wĕ̦-a-mar: qa-doš qa-doš.
qa-doš. ă-do-naj ṣĕ̦-va-ot mĕ̦-lo ḫọl ha-a-rẹṣ kĕ̦-vo-do.

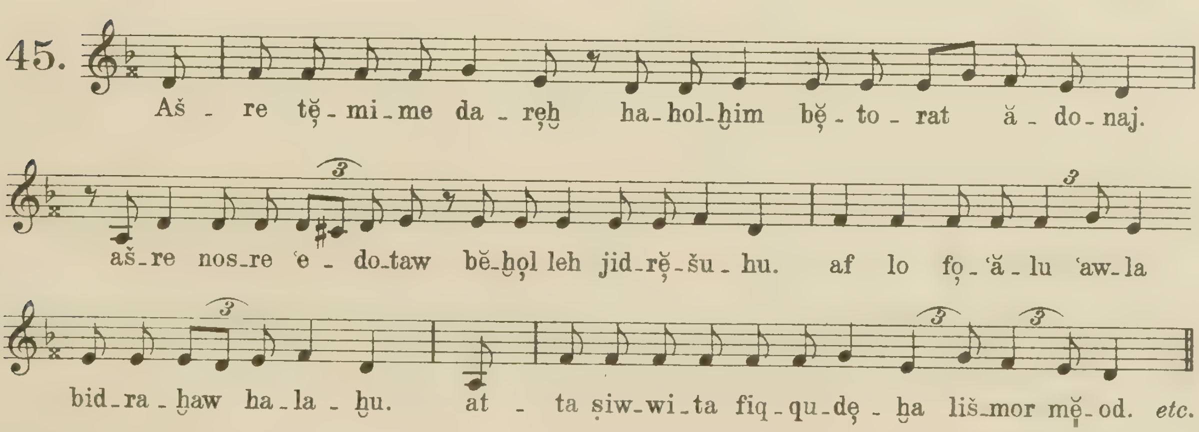
43.


Aš-re tĕ̦-mi-me da-rẹḫ, ha-ho-lĕ-ḫim bĕ̦-to-rat ă-do-naj,
aš-re noṣ-re ʿe-do-daw bĕ̦-ḫọl lev jid-rĕ̦-šu-hu.
af lo fọ-ʿă-lu ʿaw-la bid-ra-ḫaw ha-la-hu. etc.

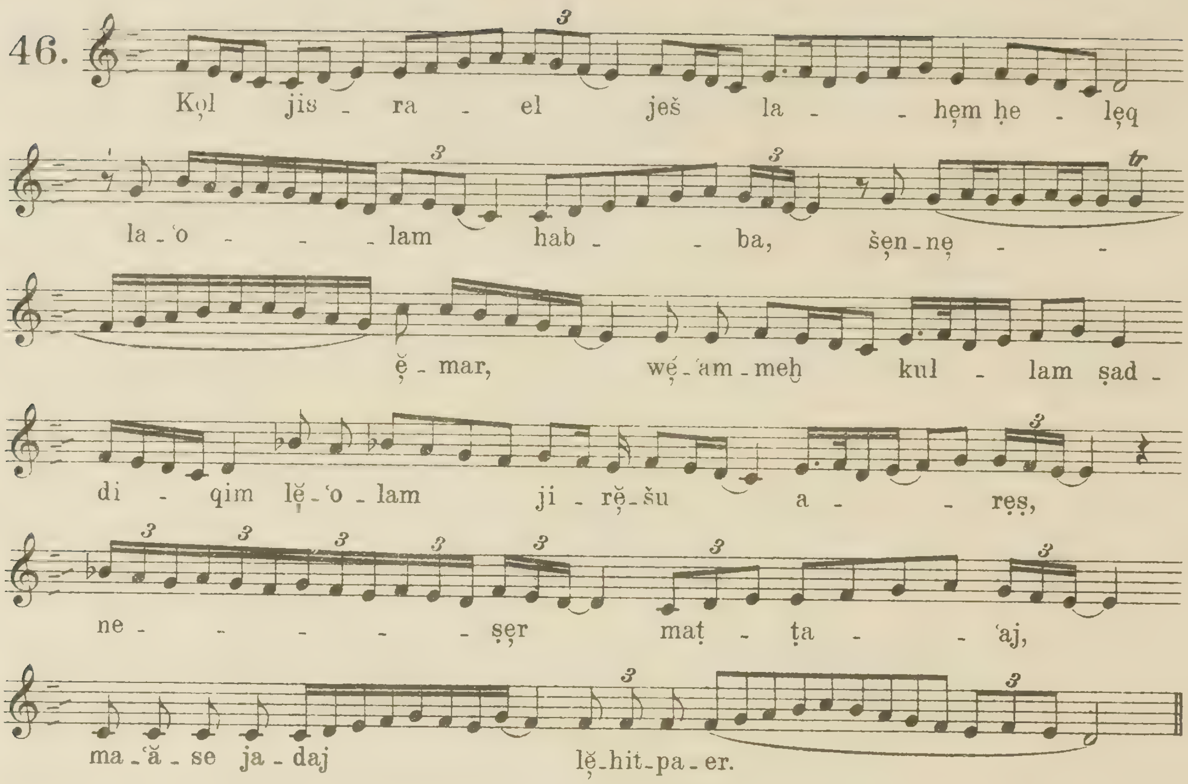
44.


Aš-re tĕ̦-mi-me da-rẹḫ ha-ho-lĕ̦-ḫim bĕ̦-to-rat ă-do-naj. etc.
šir ham-ma-ʿă-lot ẹl ă-do-naj bas-ṣa-ra-ta li qa-ra-ti waj-ja-ʿă-ne-ni. etc.

45.

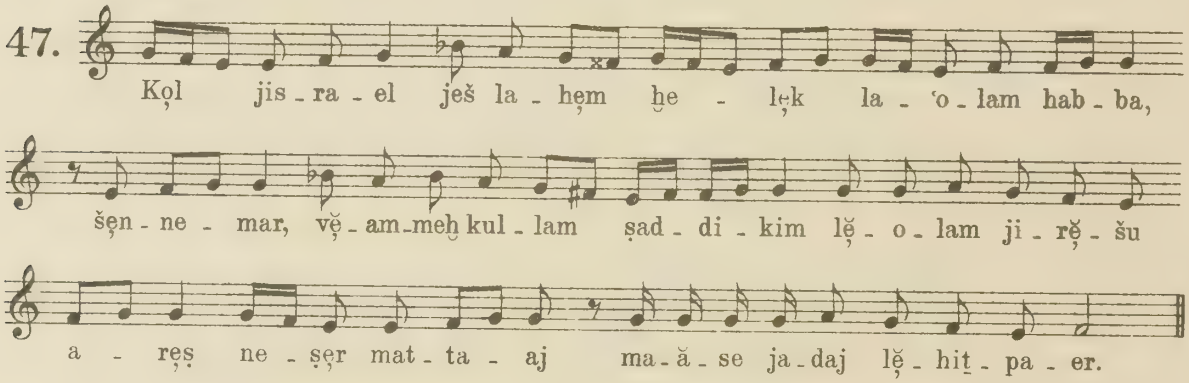

Aš-re tĕ̦-mi-me da-rẹḫ ha-hol-ḫim bĕ̦-to-rat ă-do-naj.
aš-re nos-re ʿe-do-taw bĕ-ḫọl leh jid-rĕ̦-šu-hu. af lo fọ-ʿă-lu ʿaw-la
bid-ra-ḫaw ha-la-ḫu. at-ta ṣiw-wi-ta fiq-qu-dẹ-ḫa liš-mor mĕ̦-od. etc.

46.

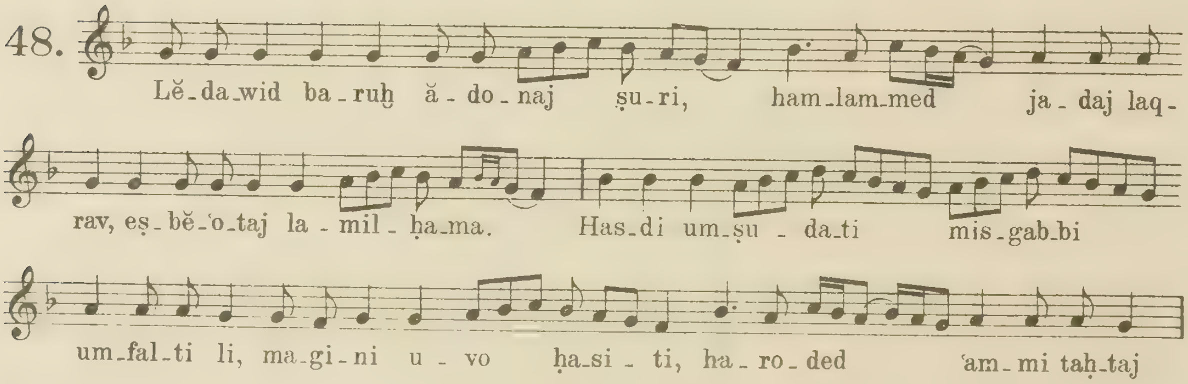


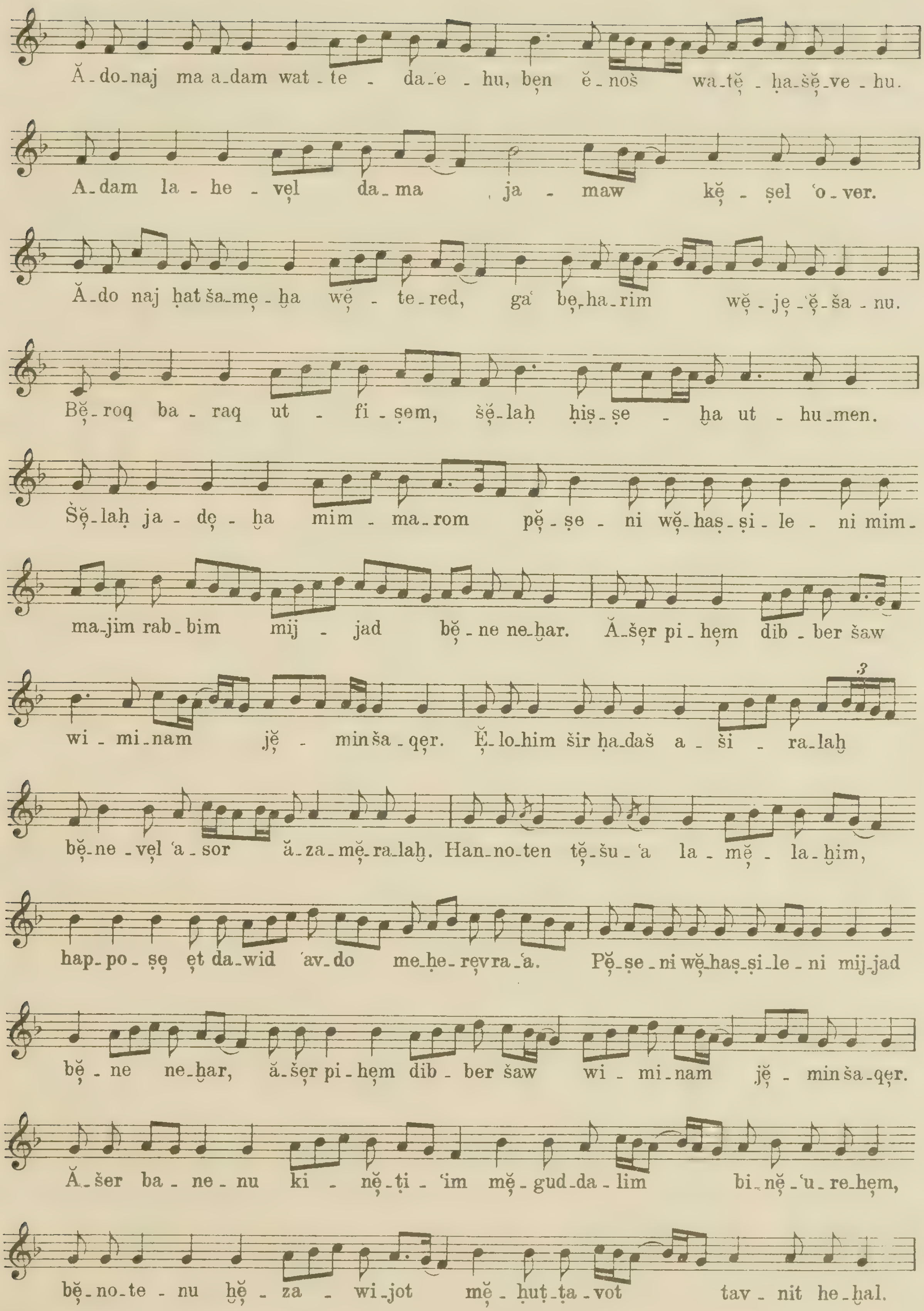
Saloniqui סלוניקי

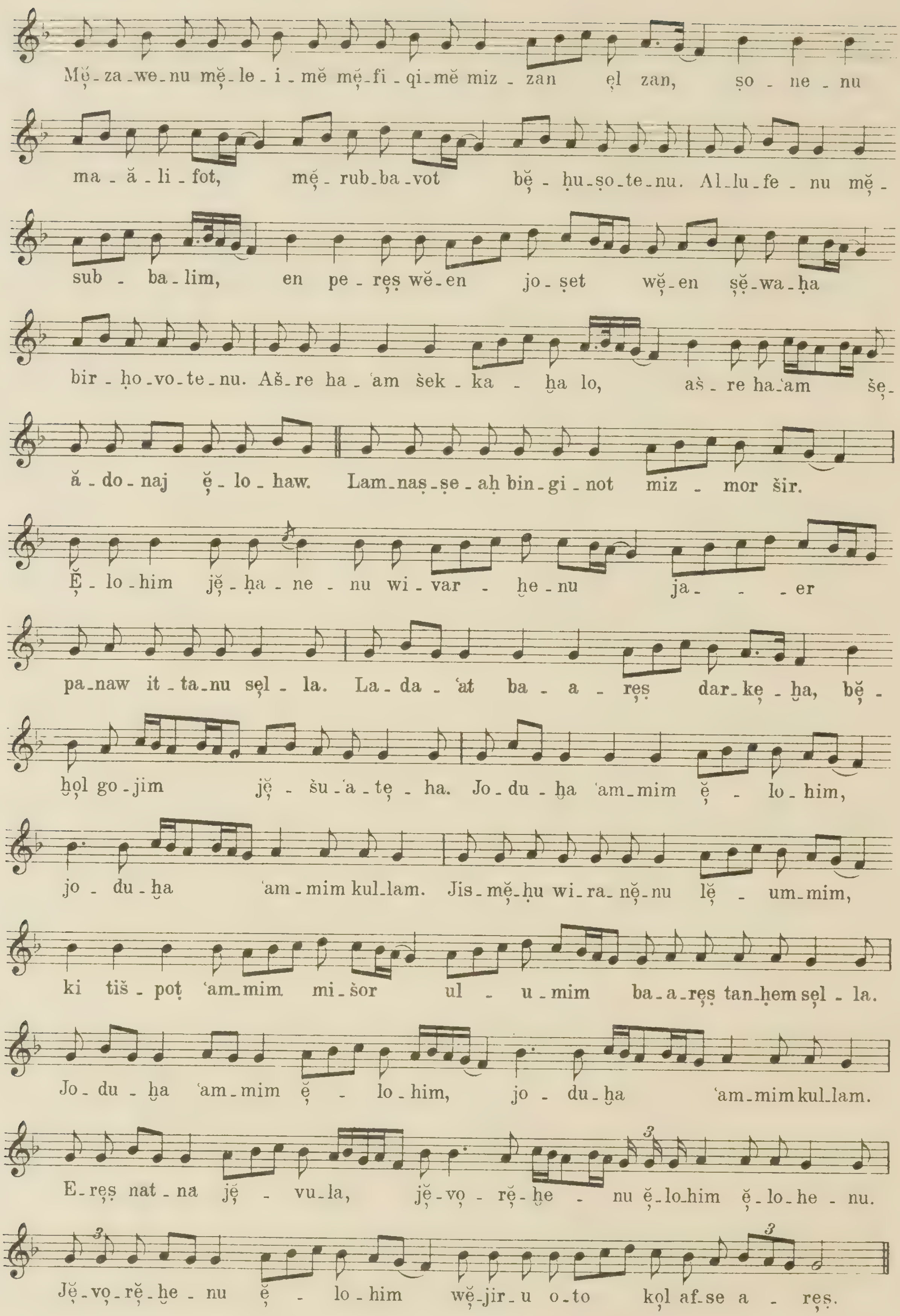
47.

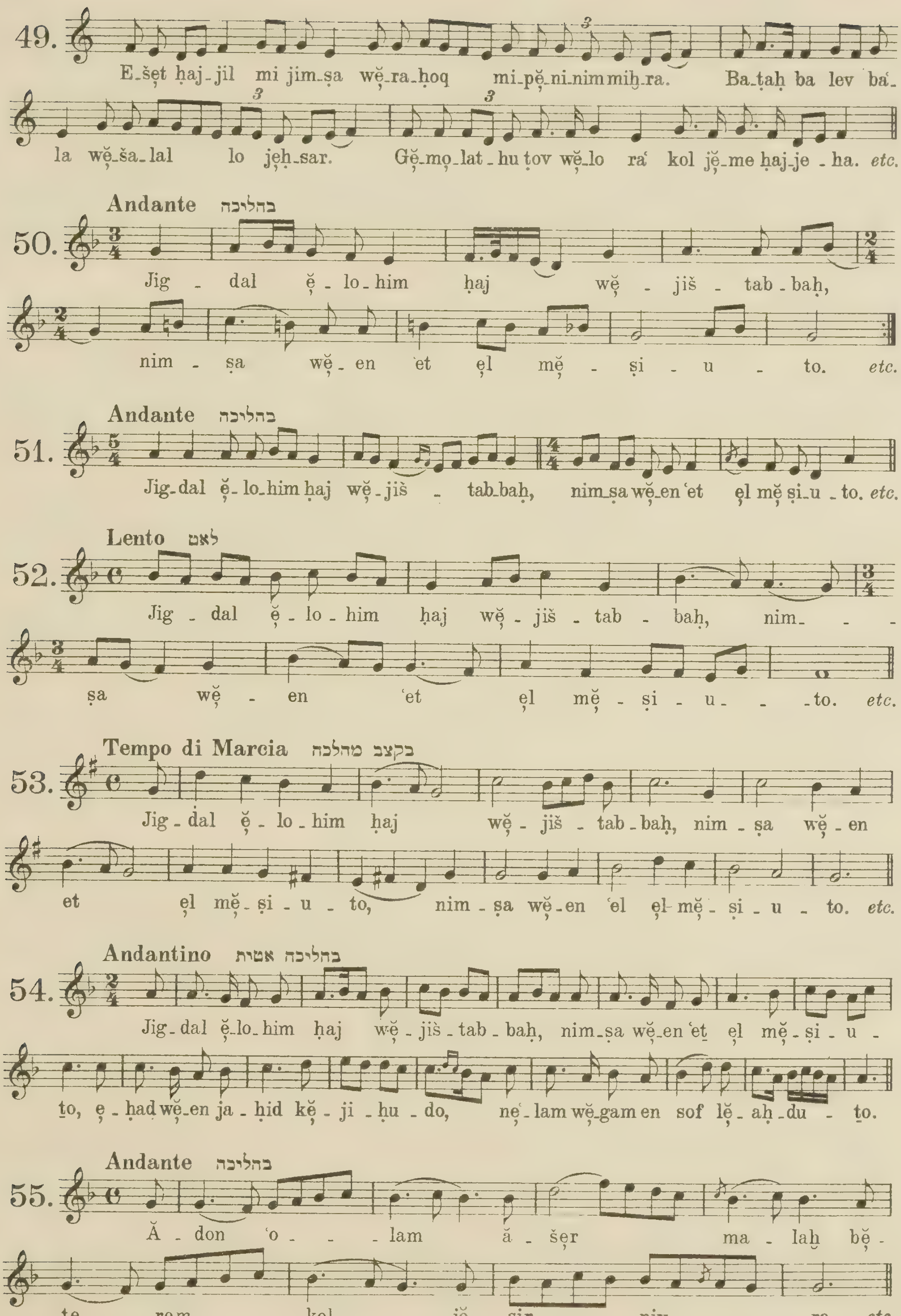


48.



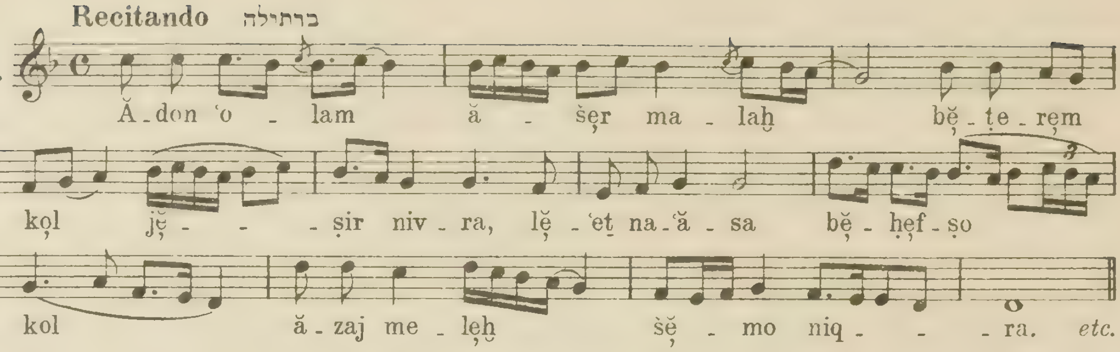

Ă_do_naj ma a_dam wat_te - da_'e _hu, bẹn ĕ_noš wa_tĕ̦ - ḥa_šĕ̦_ve _hu.
A_dam la _he - vẹl da_ma ja - maw kĕ̦ - ṣel 'o_ver.
Ă_do naj ḥat ša_mẹ_ẖa wĕ̦ - te_red, ga' bẹ_ha_rim wĕ̦ - jẹ_'ĕ̦_ša _nu.
Bĕ̦_roq ba - raq ut - fi _ṣem, šĕ̦_laḥ ḥiṣ_ṣe - ẖa ut - hu_men.
Šĕ̦_laḥ ja - dẹ - ẖa mim - ma_rom pĕ̦_ṣe - ni wĕ̦_haṣ_ṣi_le - ni mim-
ma_jim rab_bim mij - jad bĕ̦ - ne ne_ẖar. Ă_šẹr pi_hẹm dib - ber šaw
wi - mi_nam jĕ̦ - min ša_qẹr. Ĕ̦_lo_him šir ḥa_daš a - ši - ra_laẖ
bĕ̦_ne _vẹl 'a_sor ă_za_mĕ̦_ra_laẖ. Han_no_ten tĕ̦_šu_'a la - mĕ̦ - la_ẖim,
hap_po_ṣẹ ẹt da_wid 'av_do me_he_rẹv ra_'a. Pĕ̦_ṣe_ni wĕ̦_haṣ_ṣi_le_ni mij_jad
bĕ̦ - ne ne_ẖar, ă_šẹr pi_hẹm dib - ber šaw wi - mi_nam jĕ̦ - min ša_qẹr.
Ă_šer ba - ne_nu ki - nĕ̦_ṭi - 'im mĕ̦_gud_da_lim bi_nĕ̦_'u_re_hẹm,
bĕ̦_no_te - nu ẖĕ̦ - za - wi_jot mĕ̦_ḥuṭ_ṭa_vot tav - nit he_ẖal.


Mě̦_za_we_nu mě̦_le_i_mě mě̦_fi_qi_mě miz_zan e̦l zan, șo_ne_nu
ma_ă_li_fot, mě̦_rub_ba_vot bě̦_h̦u_șo_te_nu. Al_lu_fe_nu mě̦_
sub_ba_lim, en pe_re̦ș wě_en jo_șet wě̦_en șě̦_wa_h̦a
bir_h̦o_vo_te_nu. Aš_re ha_ʿam šek_ka_h̦a lo, aš_re ha_ʿam še̦_
ă_do_naj ě̦_lo_haw. Lam_naș_șe_ah̦ bin_gi_not miz_mor šir.
Ě̦_lo_him jě̦_h̦a_ne_nu wi_var_ḫe_nu ja_er
pa_naw it_ta_nu se̦l_la. La_da_ʿat ba_a_re̦ș dar_ke̦_ḫa, bě̦_
ḫo̦l go_jim jě̦_šu_ʿa_te̦_ha. Jo_du_ḫa ʿam_mim ě̦_lo_him,
jo_du_ḫa ʿam_mim kul_lam. Jis_mě̦_h̦u wi_ra_ně̦_nu lě̦_um_mim,
ki tiš_poț ʿam_mim mi_šor ul_u_mim ba_a_re̦ș tan_h̦em se̦l_la.
Jo_du_ḫa ʿam_mim ě̦_lo_him, jo_du_ḫa ʿam_mim kul_lam.
E_re̦ș nat_na jě̦_vu_la, jě̦_vo̦_rě̦_ḫe_nu ě̦_lo_him ě̦_lo_he_nu.
Jě̦_vo̦_rě̦_ḫe_nu ě̦_lo_him wě̦_jir_u o_to ko̦l af_se a_re̦ș.


49.
E_šet ḥaj_jil mi jim_ṣa wĕ_ra_ḥoq mi_pĕ_ni_nim mih_ra. Ba_ṭaḥ ba lev ba_
la wĕ_ša_lal lo jĕḥ_sar. Gĕ_mo_lat_hu ṭov wĕ_lo ra' kol jĕ_me ḥaj_je_ha. etc.
Andante בהליכה
50.
Jig - dal ĕ - lo - him ḥaj wĕ - jiš - tab - baḥ,
nim - ṣa wĕ - en 'et ẹl mĕ - ṣi - u - to. etc.
Andante בהליכה
51.
Jig_dal ĕ_lo_him ḥaj wĕ_jiš - tab_baḥ, nim_ṣa wĕ_en 'et ẹl mĕ ṣi_u - to. etc.
Lento לאט
52.
Jig - dal ĕ - lo - him ḥaj wĕ - jiš - tab - baḥ, nim - - -
ṣa wĕ - en 'et ẹl mĕ - ṣi - u - - - to. etc.
Tempo di Marcia בקצב מהלכה
53.
Jig - dal ĕ - lo - him ḥaj wĕ - jiš - tab - baḥ, nim - ṣa wĕ - en
et ẹl mĕ - ṣi - u - to, nim - ṣa wĕ - en 'el ẹl- mĕ - ṣi - u - to. etc.
Andantino בהליכה אטית
54.
Jig_dal ĕ_lo_him ḥaj wĕ - jiš - tab - baḥ, nim_sa wĕ_en 'et ẹl mĕ - ṣi - u -
to, ẹ - ḥad wĕ_en ja - ḥid kĕ - ji - ḥu - do, nẹ'lam wĕ_gam en sof lĕ - aḥ - du - to.
Andante בהליכה
55.
Ă - don 'o - - - lam ă - šẹr ma - laḥ bĕ -
ṭe - rẹm kọl jĕ - ṣir niv - - - ra. etc.

Recitando ברתילה

56.



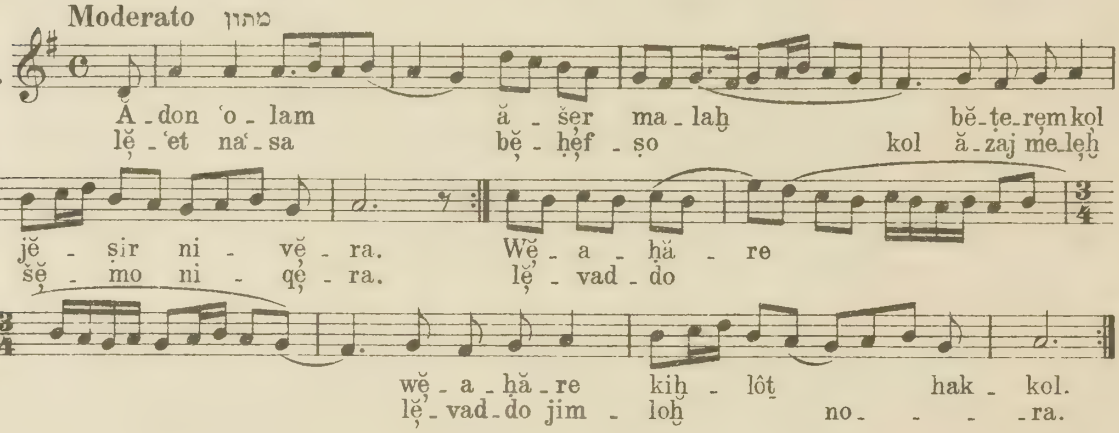
Andante בהליכה

57.

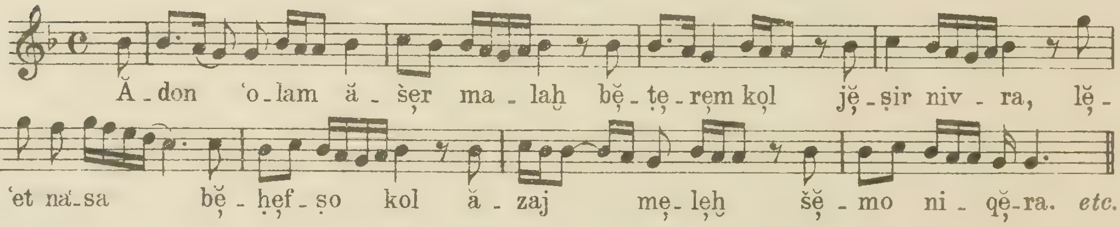


Moderato מתון

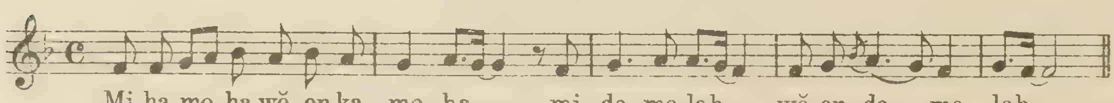
58.



59.

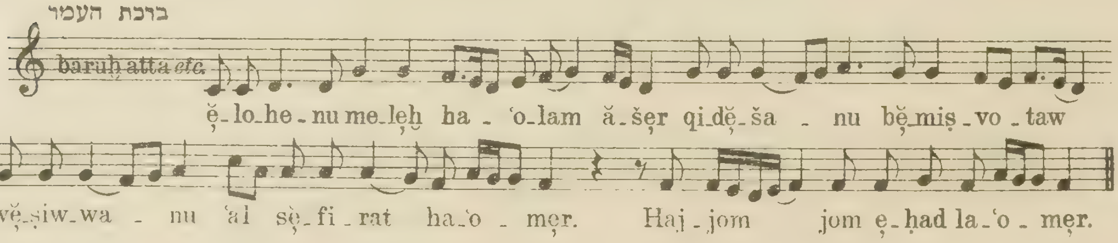


60.



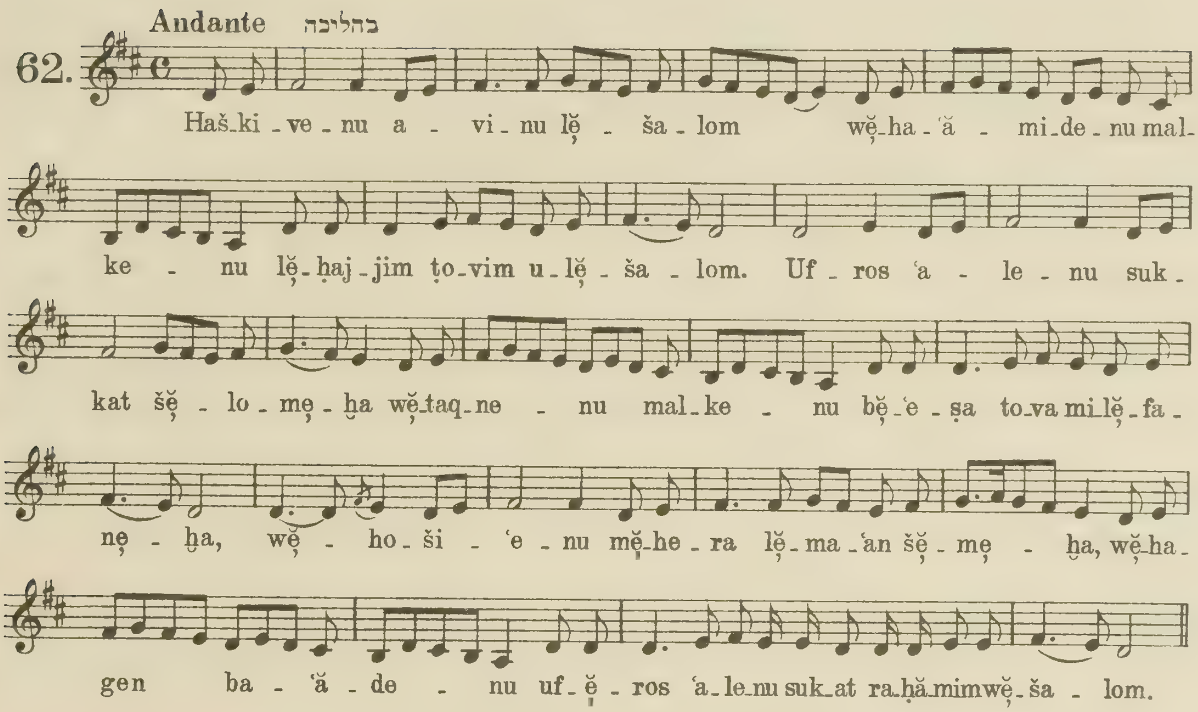
ברכת העמר

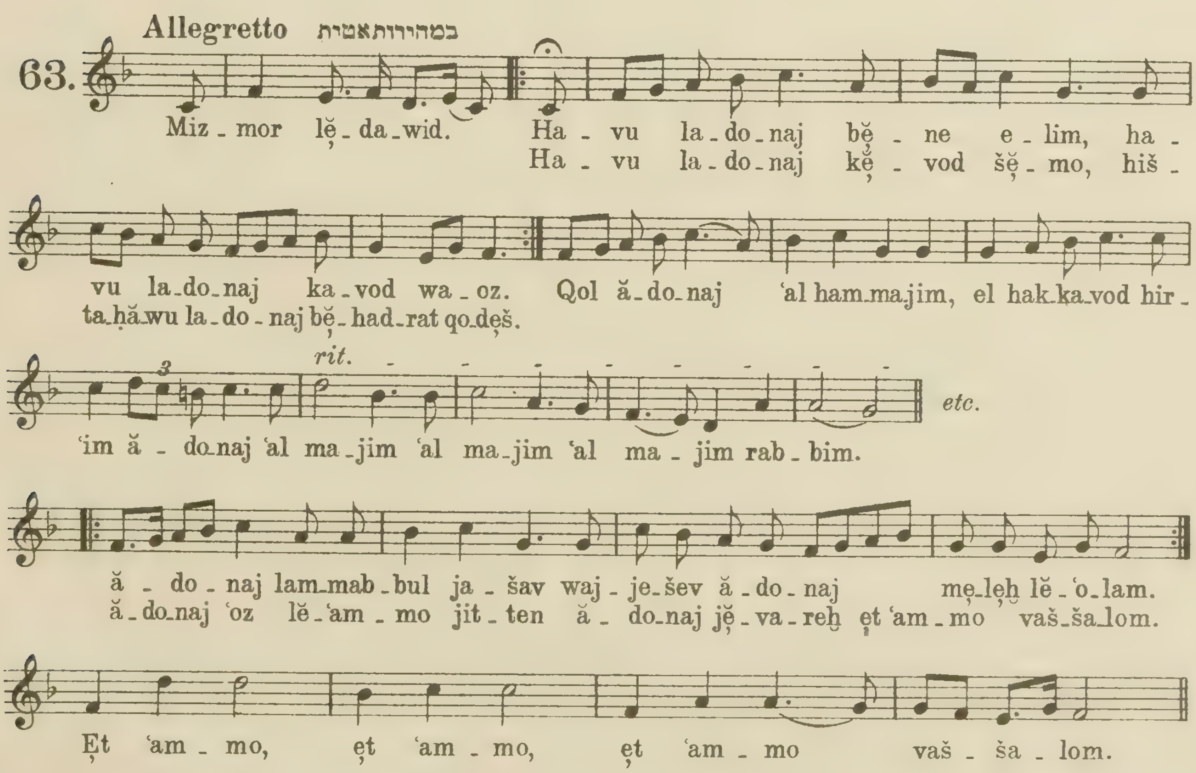
61.



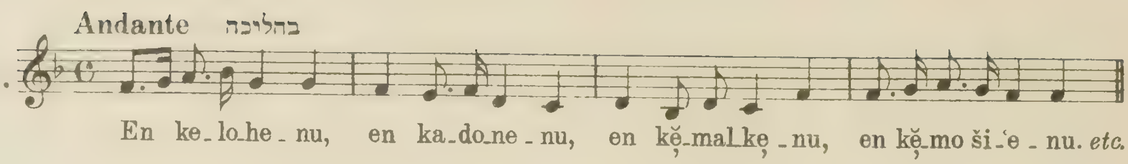
II Songs for the Feasts למועדים

Gesänge für die Feiertage.

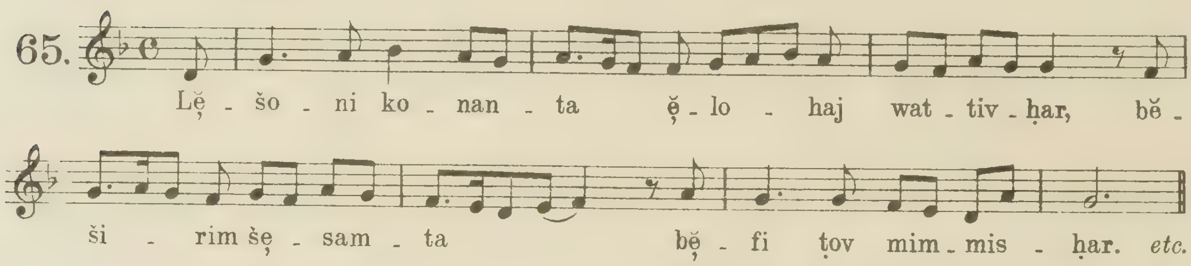




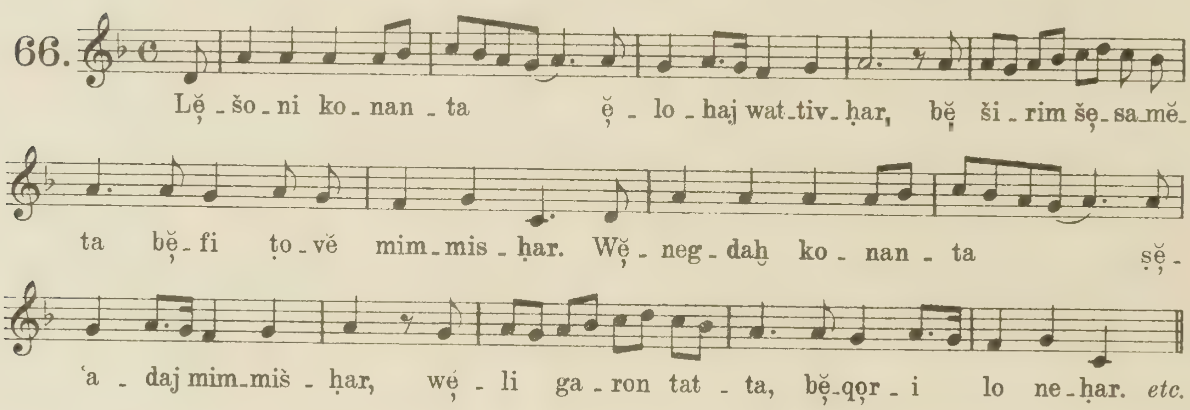
64.


Andante בהליכה
En ke_lo_he_nu, en ka_do_ne_nu, en kę̆_mal_kę_nu, en kę̆_mo ši_'e_nu. etc.

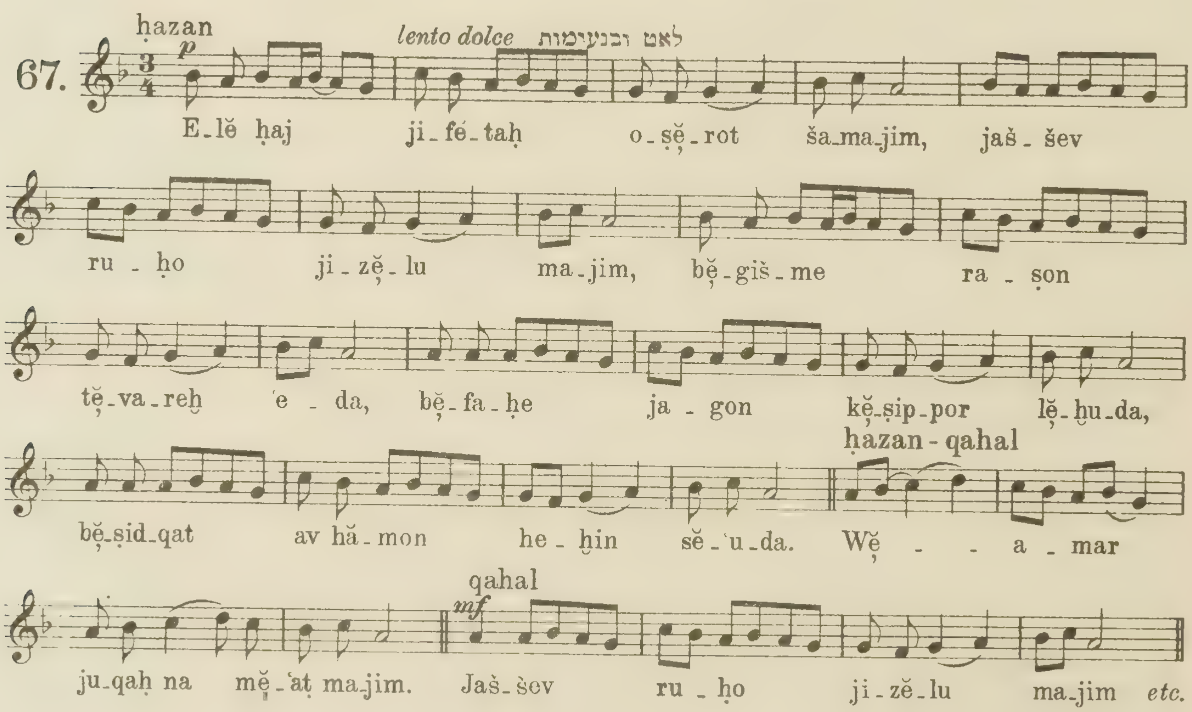
65.

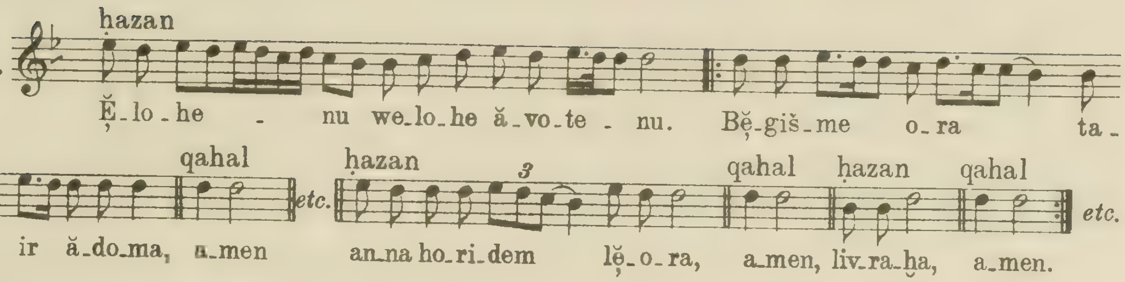

Lę̆ - šo - ni ko - nan - ta ę̆ - lo - haj wat - tiv - ḥar, bĕ -
ši - rim šę - sam - ta bę̆ - fi ṭov mim - mis - ḥar. etc.

66.

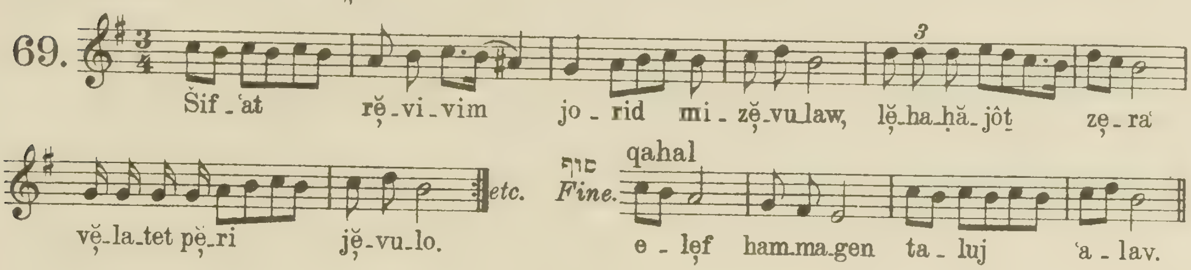

Lę̆ - šo - ni ko - nan - ta ę̆ - lo - haj wat_tiv - ḥar, bę̆ ši - rim šę_sa_mĕ_
ta bę̆_fi ṭo_vĕ mim_mis - ḥar. Wę̆ - neg - daḫ ko - nan - ta sę̆ -
'a - daj mim_miš - ḥar, wę̆ - li ga - ron tat - ta, bę̆_qọr - i lo ne_ḥar. etc.

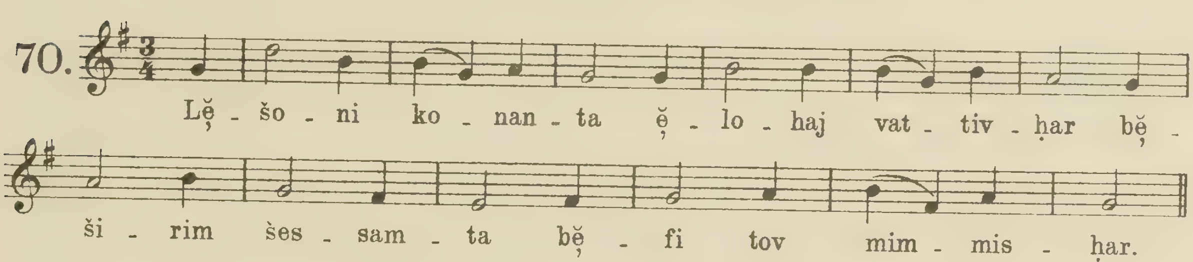
67.

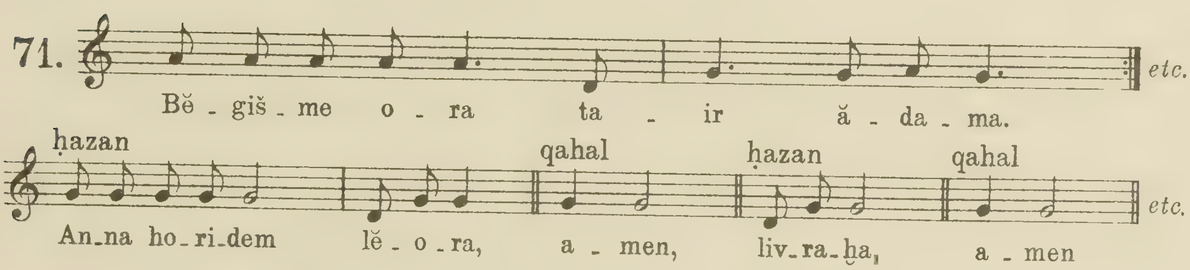

ḥazan
p
lento dolce לאט ובנעימות
E_lĕ ḥaj ji_fé_taḥ o_sę̆_rot ša_ma_jim, jaš - šev
ru - ḥo ji - zę̆ - lu ma_jim, bę̆_giš - me ra - ṣon
tę̆_va_reḫ 'e - da, bę̆_fa_ḥe ja - gon kę̆_ṣip_por lę̆_ḫu_da,
ḥazan - qahal
bę̆_ṣid_qat av hă - mon he - ḫin sĕ_'u_da. Wę̆ - - a - mar
qahal
mf
ju_qaḥ na mę̆_'aṭ ma_jim. Jaš_šev ru - ḥo ji - zĕ_lu ma_jim etc.

68.


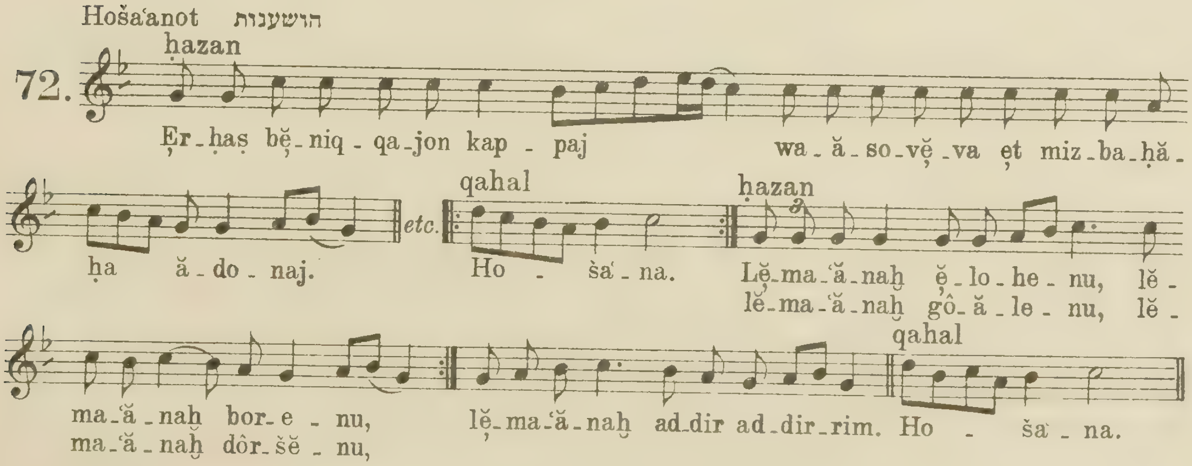
Balkan № 69-71 בלקן

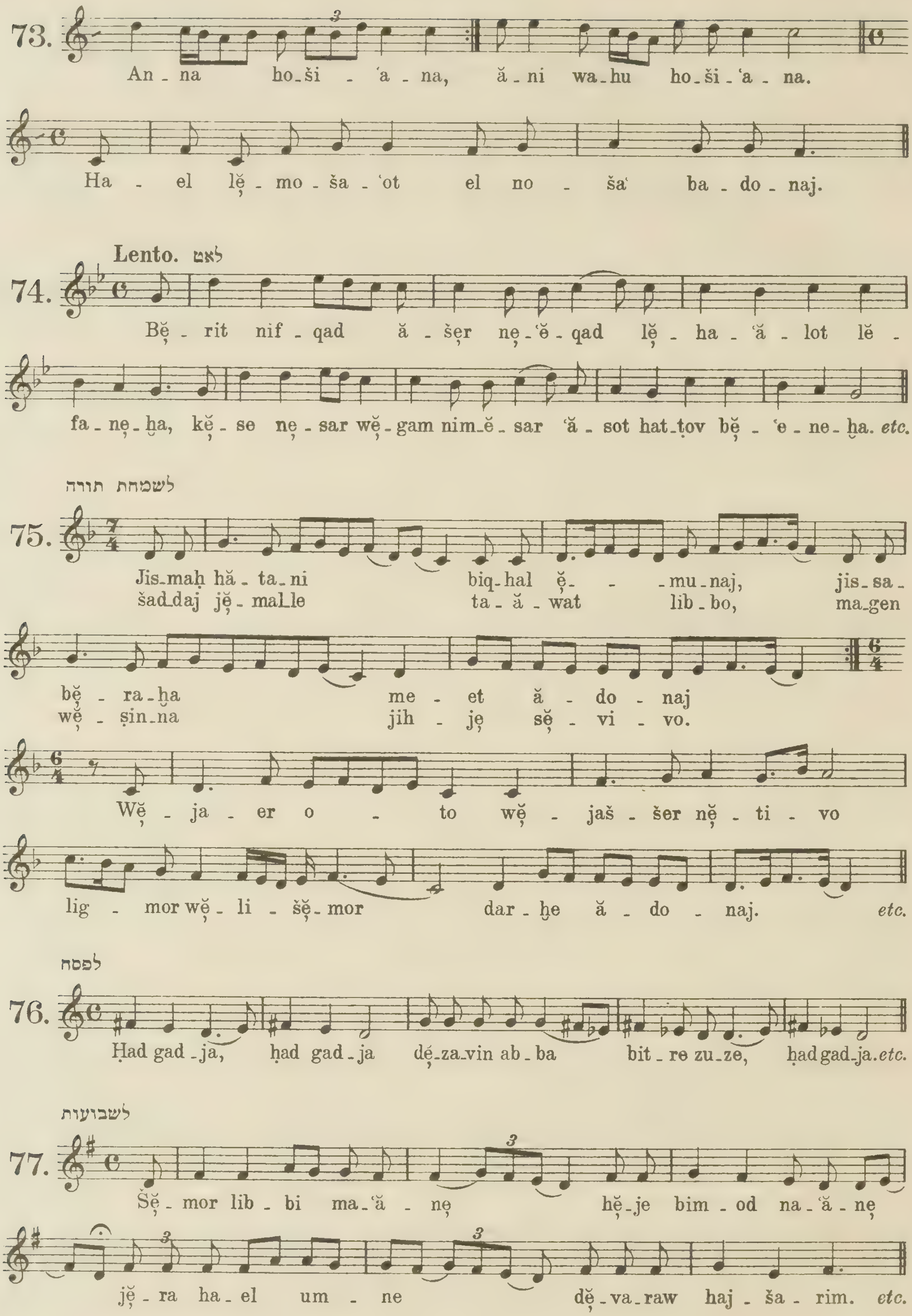
69.


70.


71.


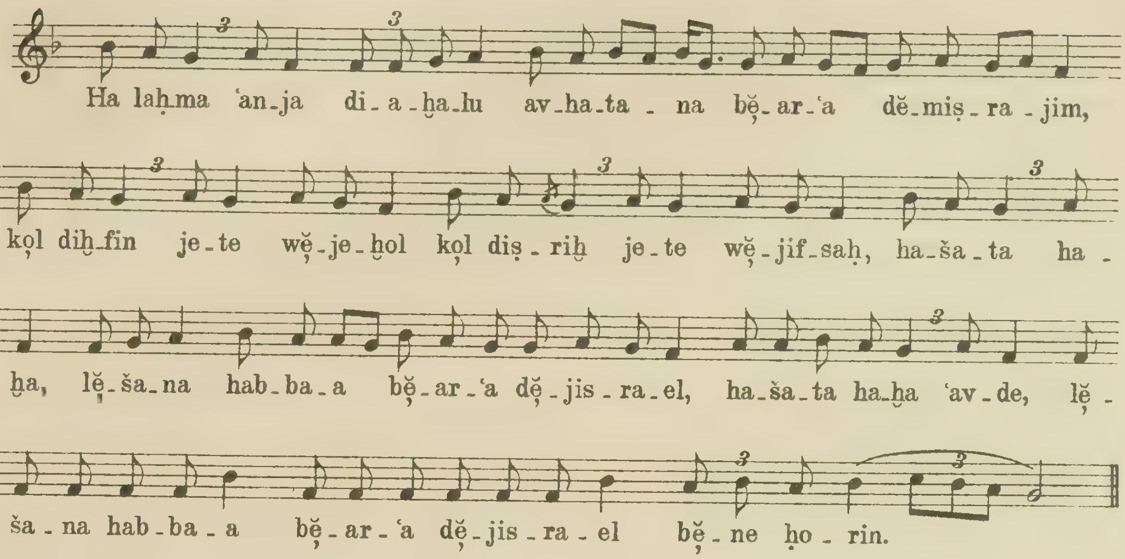
Hošaʿanot הושענות

72.


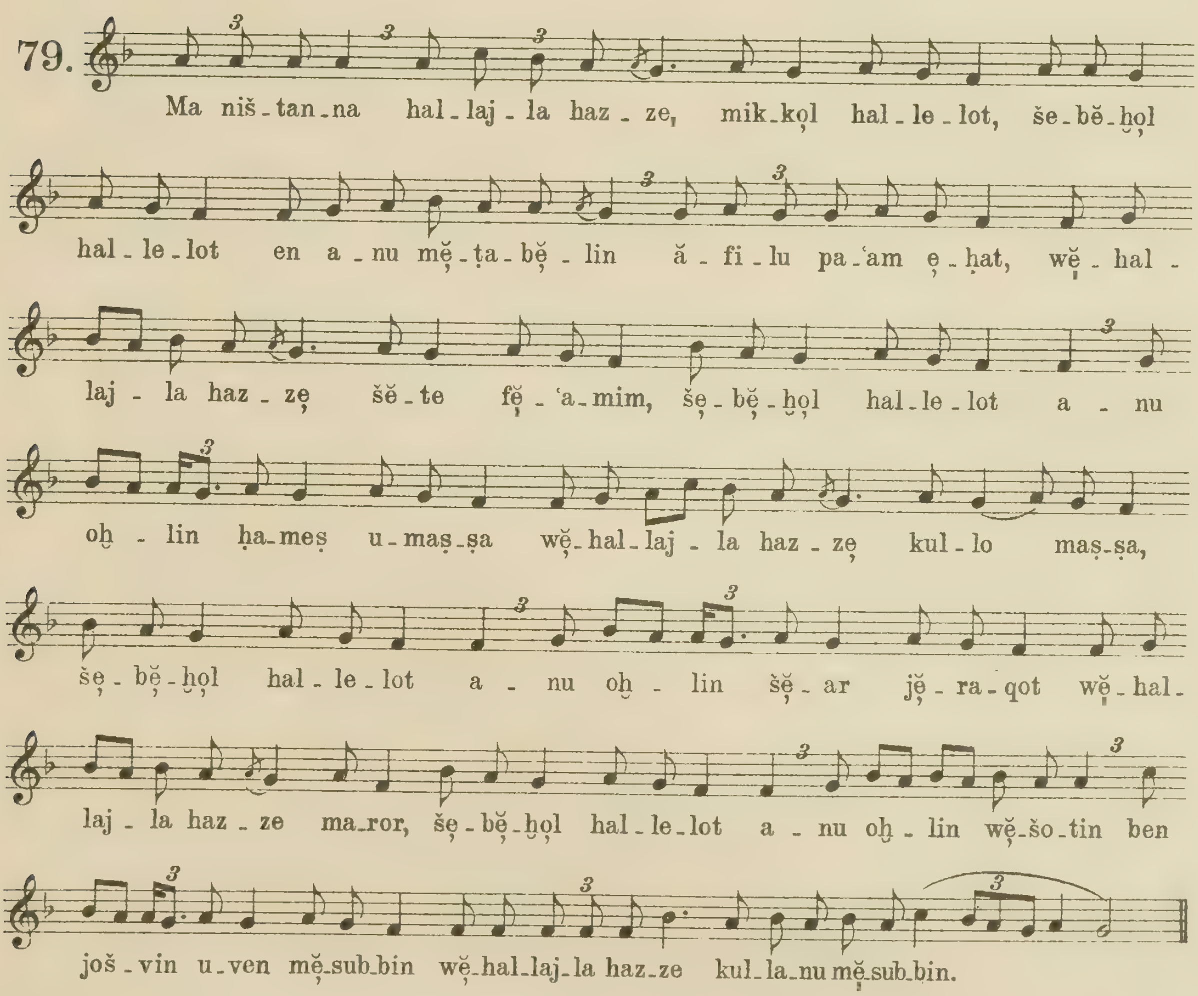

73.
An - na ho-ši - 'a - na, ă - ni wa-hu ho-ši-'a - na.
Ha - el lĕ - mo - ša - 'ot el no - ša ba - do - naj.
Lento. לאט
74.
Bĕ - rit nif - qad ă - šer nẹ-'ĕ-qad lĕ - ha - 'ă - lot lĕ -
fa - nẹ-ha, kĕ - se nẹ - sar wĕ-gam nim-ĕ - sar 'ă - sot hat-ṭov bĕ - 'e - ne-ha. etc.
לשמחת תורה
75.
Jis-maḥ hă - ta-ni biq-hal ĕ - - mu-naj, jis-sa-
šad-daj jĕ - mal-le ta - ă - wat lib - bo, ma-gen
bĕ - ra-ha me - et ă - do - naj
wĕ - ṣin-na jih - jẹ sĕ - vi - vo.
Wĕ - ja - er o - to wĕ - jaš - šer nẹ - ti - vo
lig - mor wĕ - li - šĕ-mor dar-he ă - do - naj. etc.
לפסח
76.
Ḥad gad-ja, ḥad gad-ja dẹ-za-vin ab-ba bit-re zu-ze, ḥad gad-ja. etc.
לשבועות
77.
Šĕ - mor lib - bi ma-'ă - nẹ hẹ-je bim - od na-'ă - nẹ
jĕ - ra ha-el um - ne dĕ-va-raw haj - ša - rim. etc.

Hagada for Passover חגדה לפסח Hagada für Osterabend.

78.

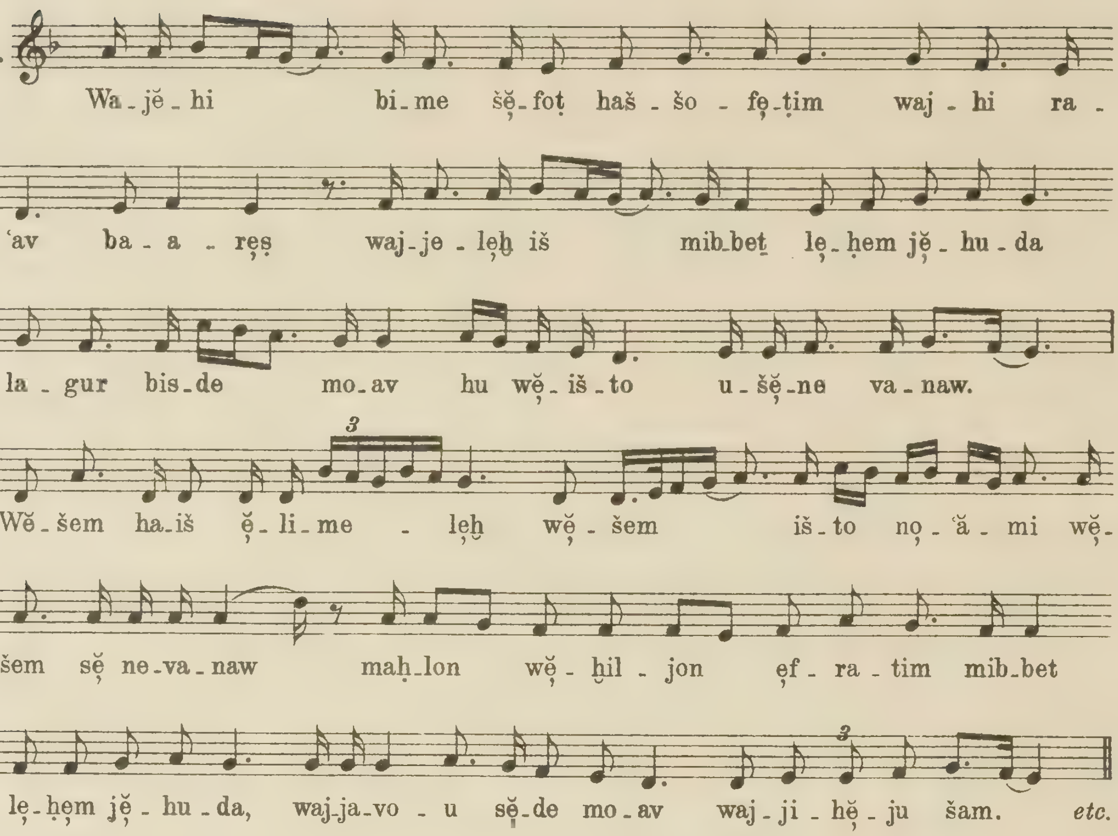


79.

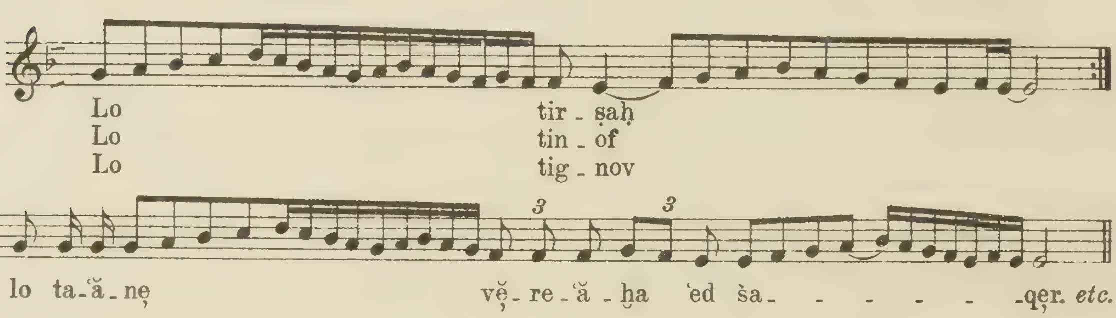


For Pentecost לשבועות Für Wochenfest.

80.



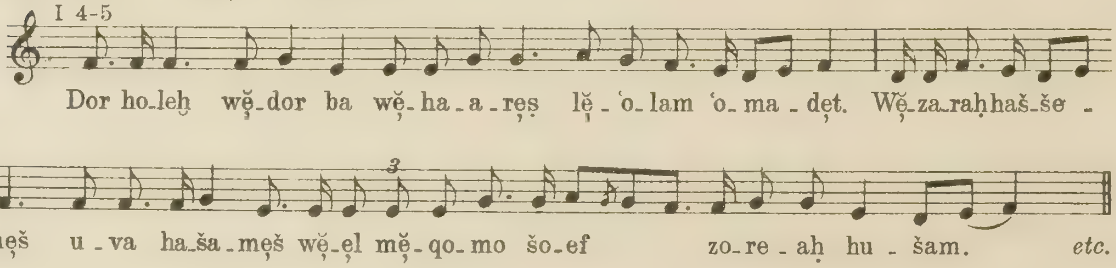
81.



Ecclesiastes קהלת Prediger

I 4-5

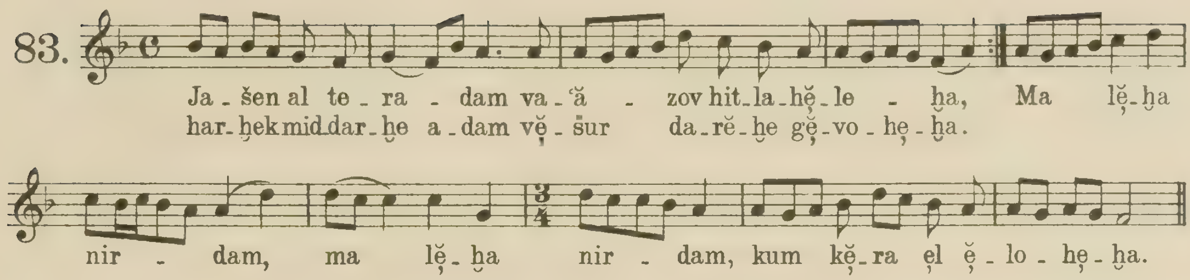
82.



III Seliḥot סליחות

Balkan בלקן

83.

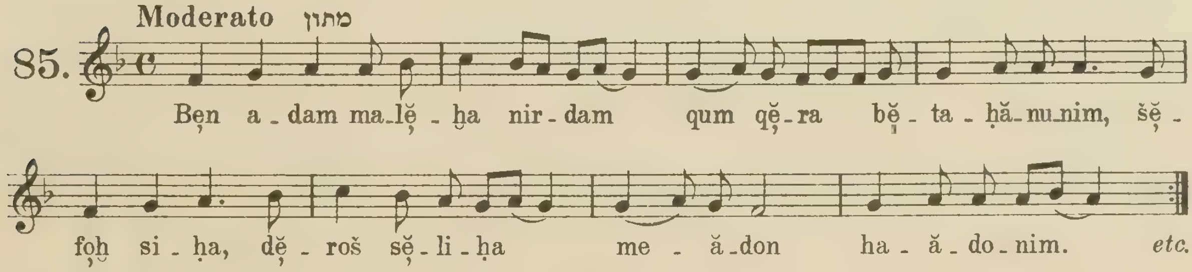


84.



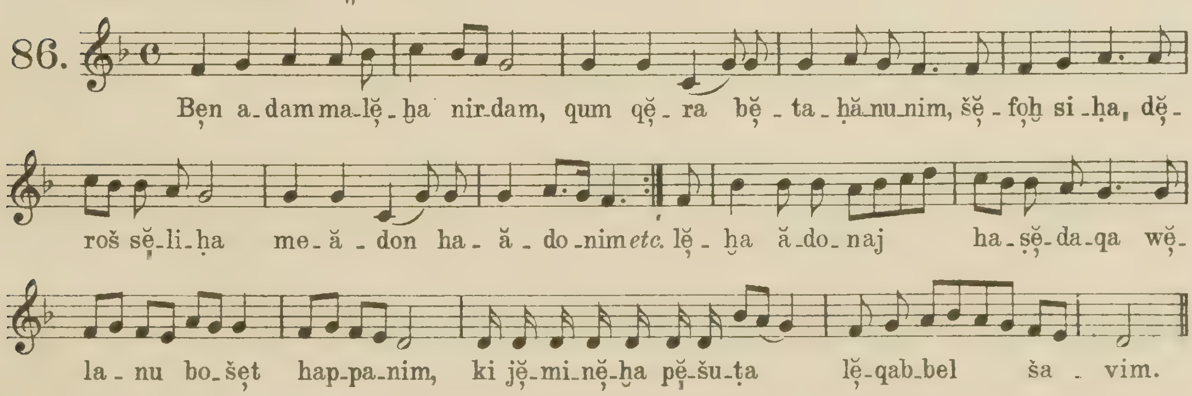
Moderato מתון

85.

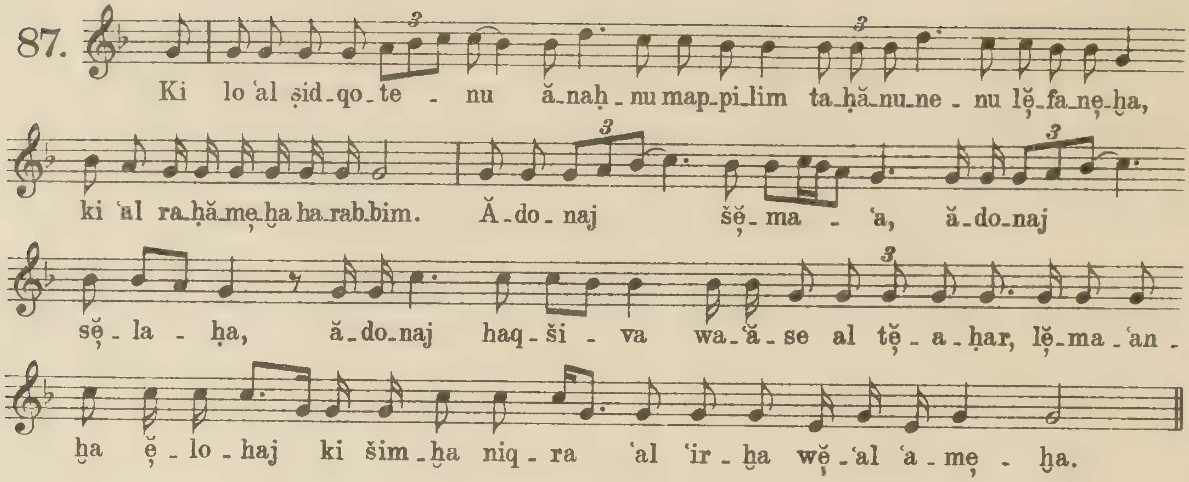


Balkan Nº 86-88 בלקן

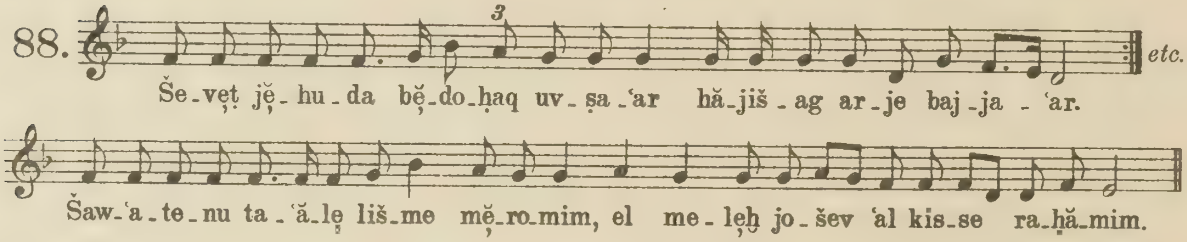
86.



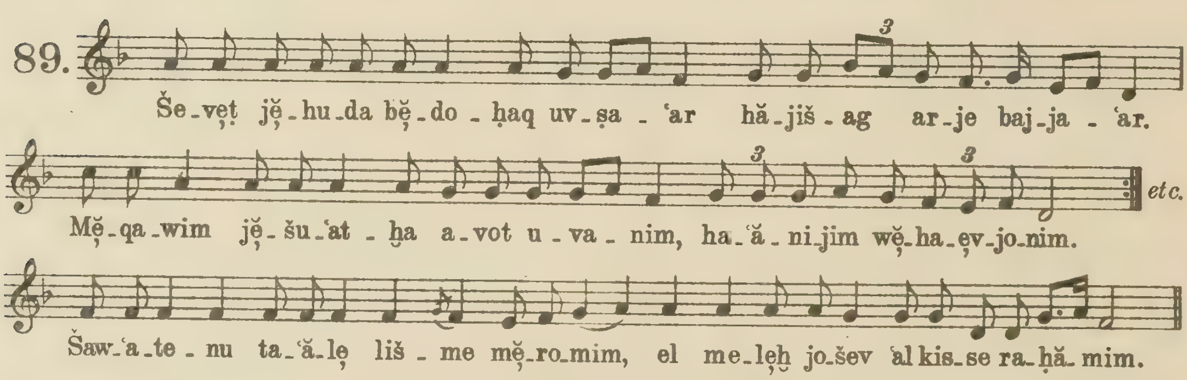
87.


Ki lo ʿal ṣid_qo_te - nu ă_naḥ_nu map_pi_lim ta_ḥă_nu_ne - nu lĕ̦_fa_ne̦_ẖa,
ki ʿal ra_ḥă_me̦_ẖa ha_rab_bim. Ă_do_naj šĕ̦_ma - ʿa, ă_do_naj
sĕ̦ - la - ḥa, ă_do_naj haq - ši - va wa_ʿă_se al tĕ̦ - a - ḥar, lĕ̦_ma_ʿan -
ẖa ę̆ - lo - haj ki šim_ẖa niq - ra ʿal ʿir - ẖa wĕ̦_ʿal ʿa - me̦ - ẖa.

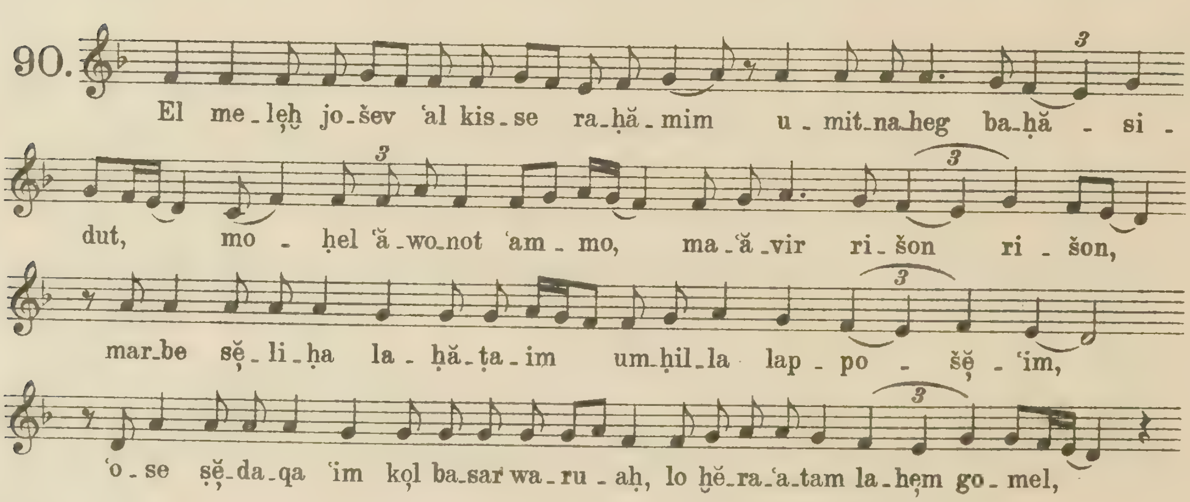
88.

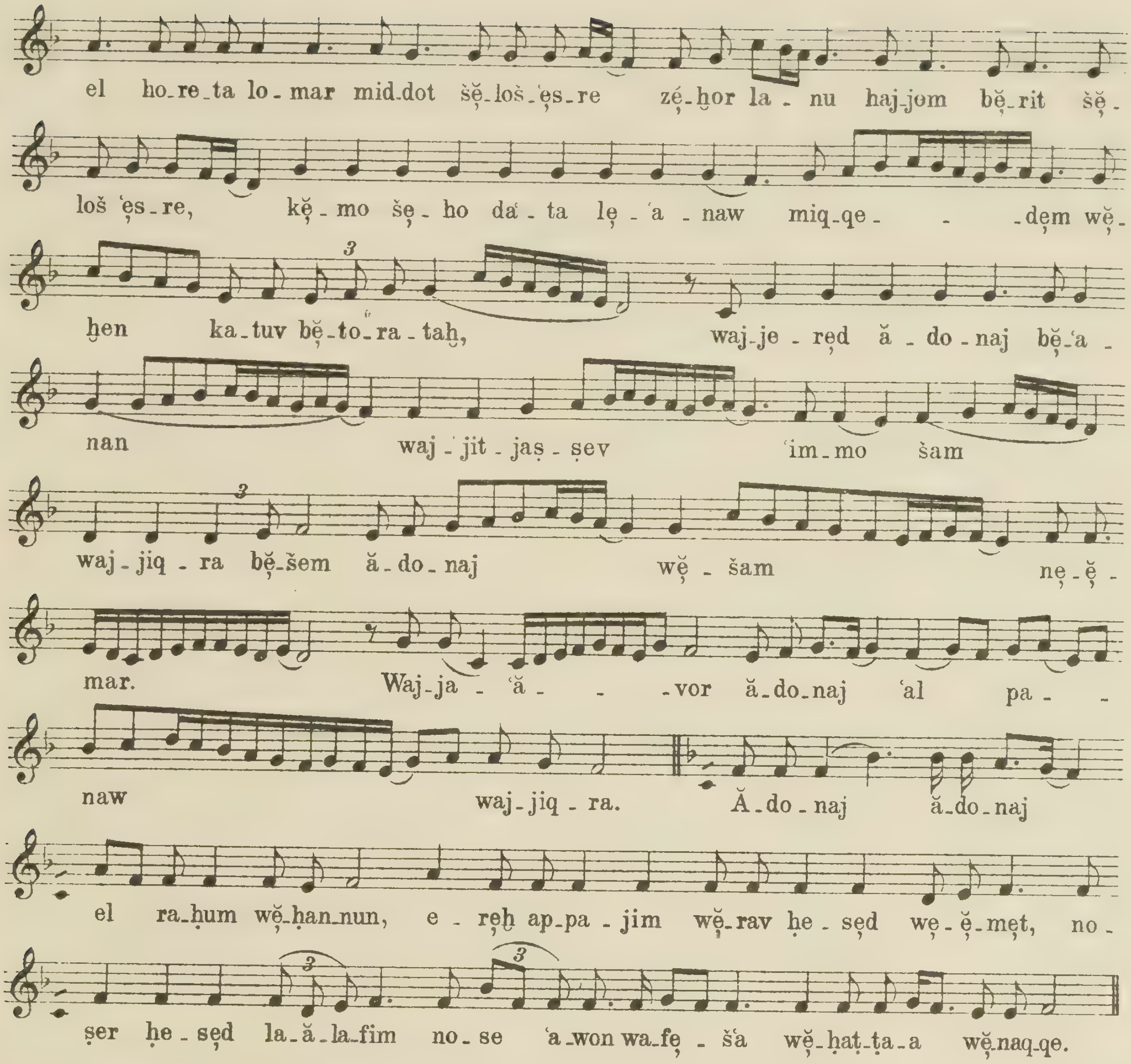

Še_ve̦ṭ jĕ̦ - hu_da bĕ̦_do_ḥaq uv_ṣa_ʿar hă_jiš - ag ar_je baj_ja - ʿar. etc.
Šaw_ʿa_te_nu ta_ʿă_le̦ liš_me mĕ̦_ro_mim, el me - le̦ẖ jo_šev ʿal kis_se ra_ḥă_mim.

89.


Še_ve̦ṭ jĕ̦ - hu_da bĕ̦_do - ḥaq uv_ṣa - ʿar hă_jiš - ag ar_je baj_ja - ʿar.
Mĕ̦_qa_wim jĕ̦_šu_ʿat - ẖa a_vot u - va - nim, ha_ʿă_ni_jim wĕ̦_ha_e̦v_jo_nim. etc.
Šaw_ʿa_te - nu ta_ʿă_le̦ liš - me mĕ̦_ro_mim, el me_le̦ẖ jo_šev ʿal kis_se ra_ḥă_mim.

90.

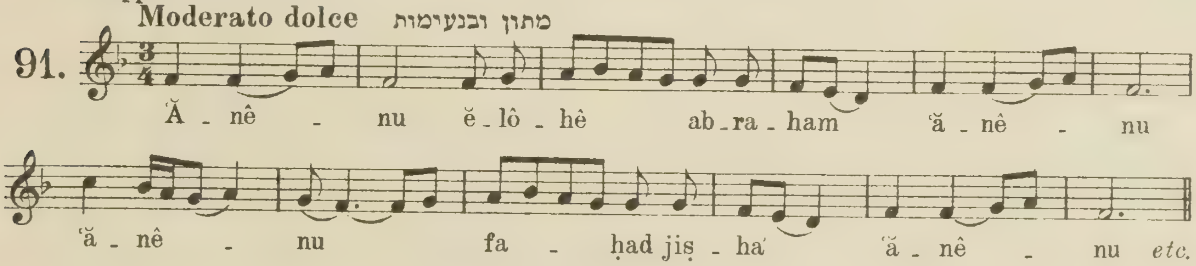

El me_le̦ẖ jo_šev ʿal kis_se ra_ḥă_mim u - mit_na_heg ba_ḥă - si -
dut, mo - ḥel ʿă_wo_not ʿam - mo, ma_ʿă_vir ri_šon ri - šon,
mar_be sĕ̦_li_ḥa la - ḥă_ṭa_im um_ḥil_la lap - po - šĕ̦ - ʿim,
ʿo - se ṣĕ̦_da_qa ʿim ko̦l ba_sar wa_ru - aḥ, lo ẖĕ_ra_ʿa_tam la_he̦m go_mel,



Aleppo Nº 91-101 חלב

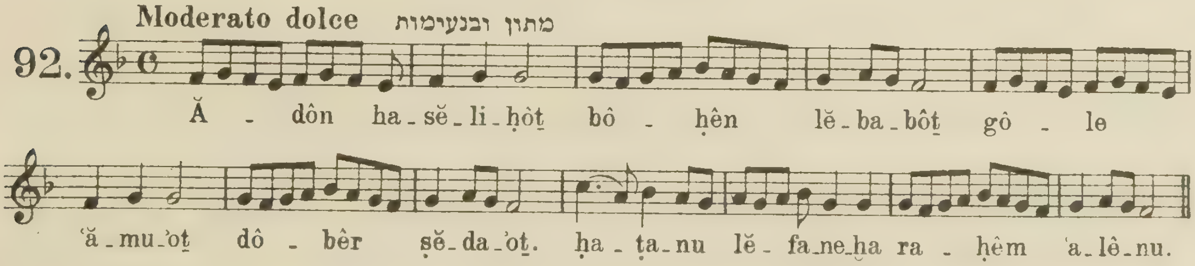
Moderato dolce מתון ובנעימות

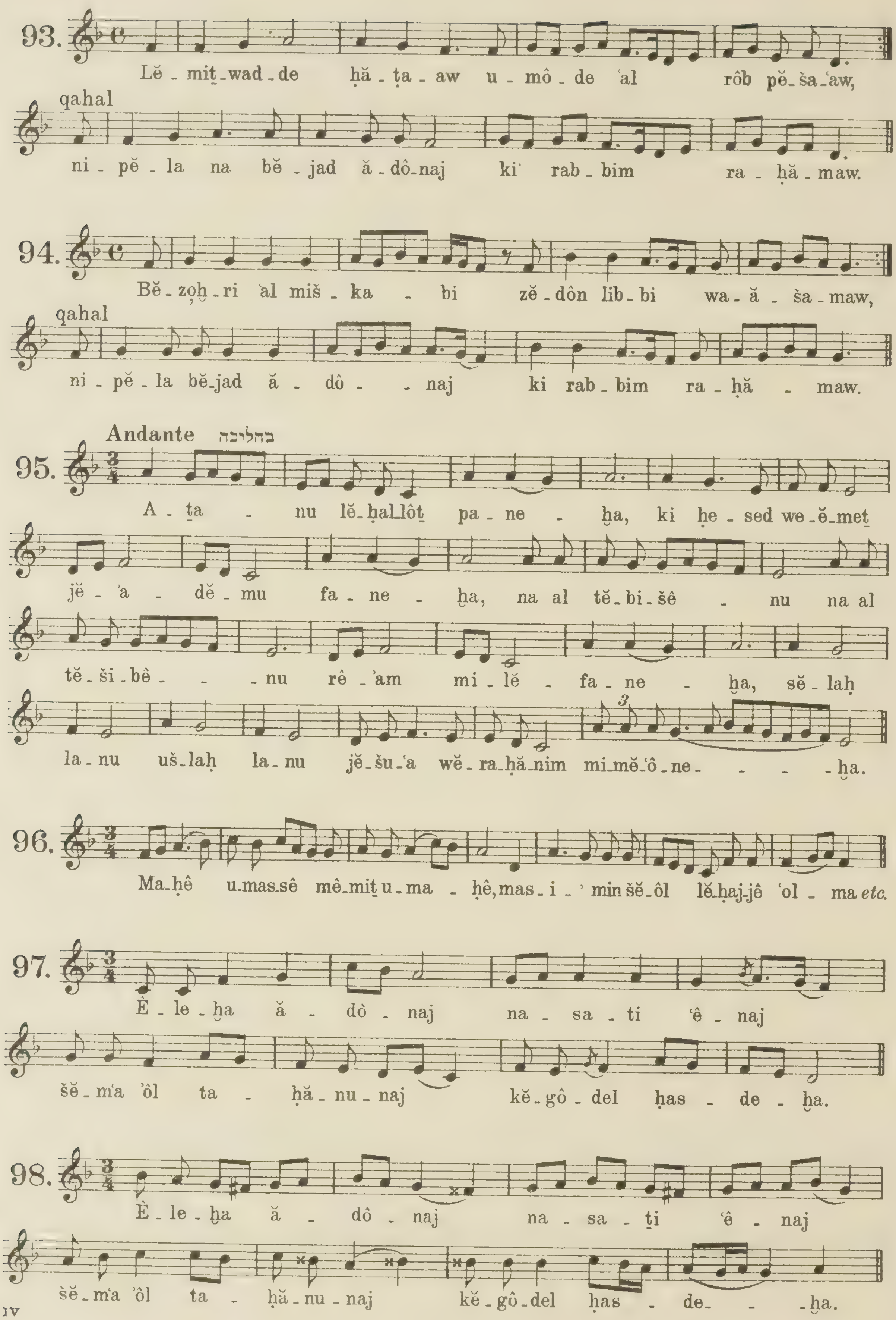
91.

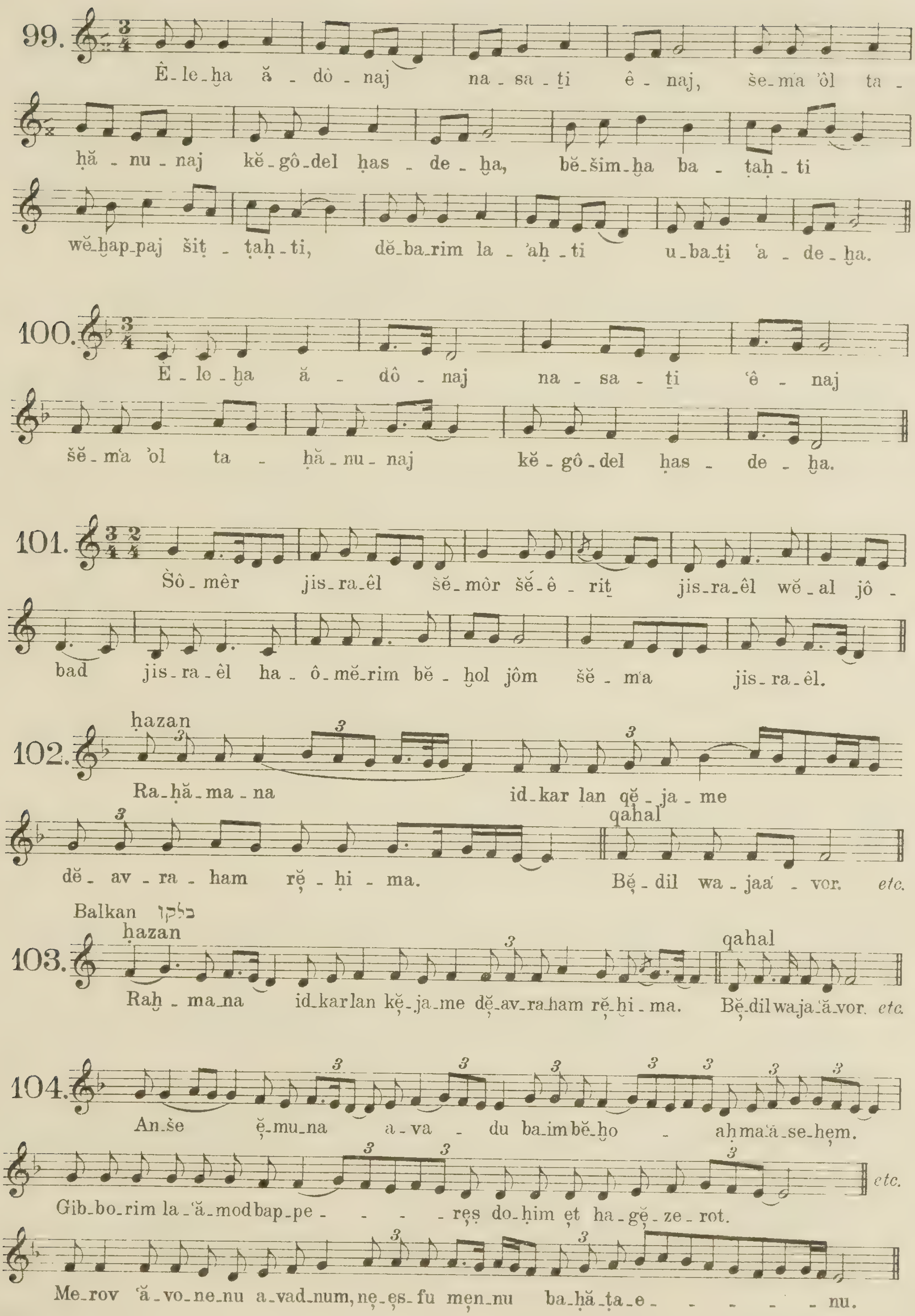


Moderato dolce מתון ובנעימות

92.

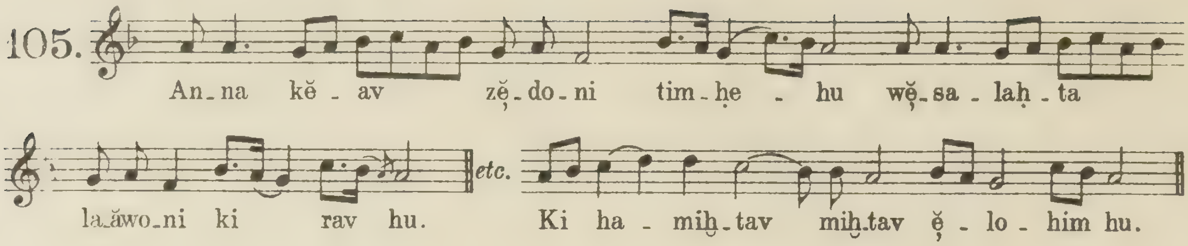



93.
Lĕ - mit̲ - wad - de ḥă - ṭa - aw u - mô - de ʿal rôb pĕ - ša - ʿaw,
qahal
ni - pĕ - la na bĕ - jad ă - dô - naj ki rab - bim ra - ḥă - maw.
94.
Bĕ - zoḥ - ri ʿal miš - ka - bi zĕ - dôn lib - bi wa - ă - ša - maw,
qahal
ni - pĕ - la bĕ - jad ă - dô - - naj ki rab - bim ra - ḥă - maw.
Andante בהליכה
95.
A - t̲a - nu lĕ - ḥal - lôt̲ pa - ne - ẖa, ki ḥe - sed we - ĕ - met̲
jĕ - ʿa - dĕ - mu fa - ne - ẖa, na al tĕ - bi - šê - nu na al
tĕ - ši - bê - - nu rê - ʿam mi - lĕ - fa - ne - ẖa, sĕ - laḥ
la - nu uš - laḥ la - nu jĕ - šu - ʿa wĕ - ra - ḥă - nim mi - mĕ - ʿô - ne - - - ẖa.
96.
Ma - ḥê u - mas - sê mê - mit̲ u - ma - ḥê, mas - i - ʾ min šĕ - ôl lĕ - ḥaj - jê ʿol - ma etc.
97.
Ê - le - ẖa ă - dô - naj na - sa - ti ʿê - naj
šĕ - mʿa ʾôl ta - ḥă - nu - naj kĕ - gô - del ḥas - de - ẖa.
98.
Ê - le - ẖa ă - dô - naj na - sa - t̲i ʿê - naj
šĕ - mʿa ʾôl ta - ḥă - nu - naj kĕ - gô - del ḥas - de - - ẖa.

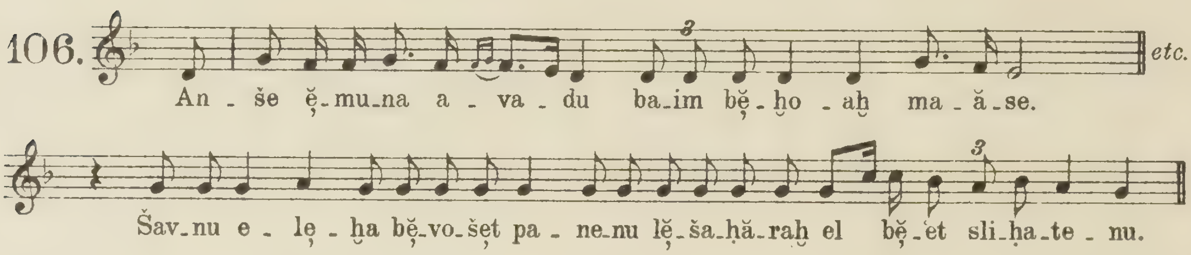

99.
Ê_le_ẖa ă_dò_naj na_sa_ṯi ê_naj, še_ma 'ôl ta_ḥă_nu_naj kĕ_gô_del ḥas_de_ẖa, bĕ_šim_ẖa ba_taḥ_ti wĕ_ẖap_paj šiṭ_ṭaḥ_ti, dĕ_ba_rim la_'aḥ_ti u_ba_ṯi 'a_de_ẖa.
100.
Ê_le_ẖa ă_dô_naj na_sa_ṯi 'ê_naj šĕ_m'a 'ol ta_ḥă_nu_naj kĕ_gô_del ḥas_de_ẖa.
101.
Šô_mêr jis_ra_êl šĕ_mòr šĕ_ê_riṯ jis_ra_êl wĕ_al jô_bad jis_ra_êl ha_ô_mĕ_rim bĕ_ẖol jôm šĕ_m'a jis_ra_êl.
102.
ḥazan
Ra_ḥă_ma_na id_kar lan qĕ_ja_me dĕ_av_ra_ham rẹ_ḥi_ma.
qahal
Bẹ_dil wa_jaa_vor. etc.
Balkan בלקן
103.
ḥazan
Raḥ_ma_na id_karlan kẹ_ja_me dẹ_av_raham rẹ_ḥi_ma.
qahal
Bẹ_dilwaja_ă_vor. etc.
104.
An_še ẹ_mu_na a_va_du ba_imbĕ_ẖo_ahma'ă_se_hẹm.
Gib_bo_rim la_'ă_modbap_pe_rẹṣ do_ḥim ẹt ha_gẹ_ze_rot. etc.
Me_rov 'ă_vo_ne_nu a_vad_num, nẹ_ẹṣ_fu mẹn_nu ba_ḥă_ṭa_e_nu.

Balkan Nº 105-106 בלקן

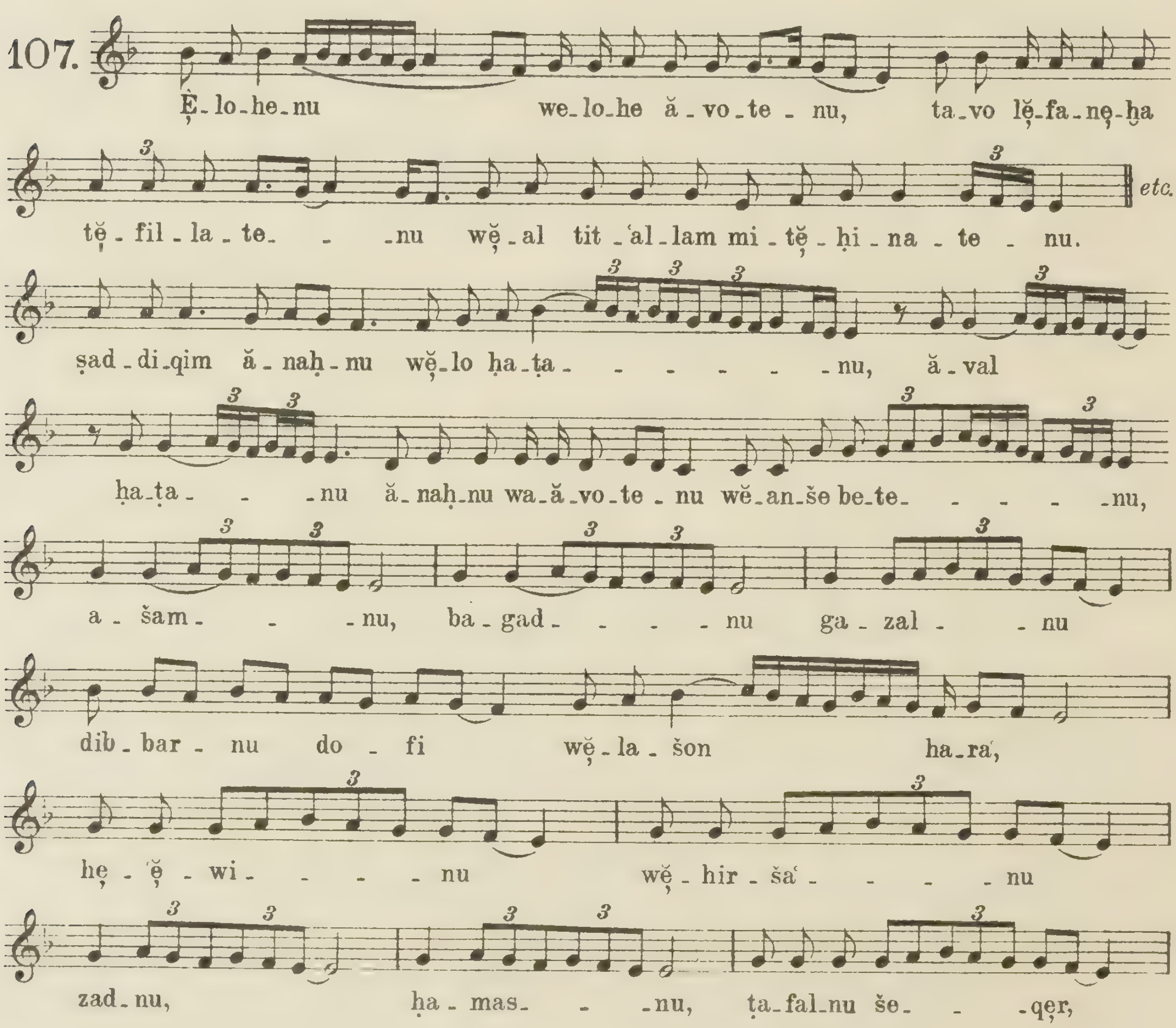
105.

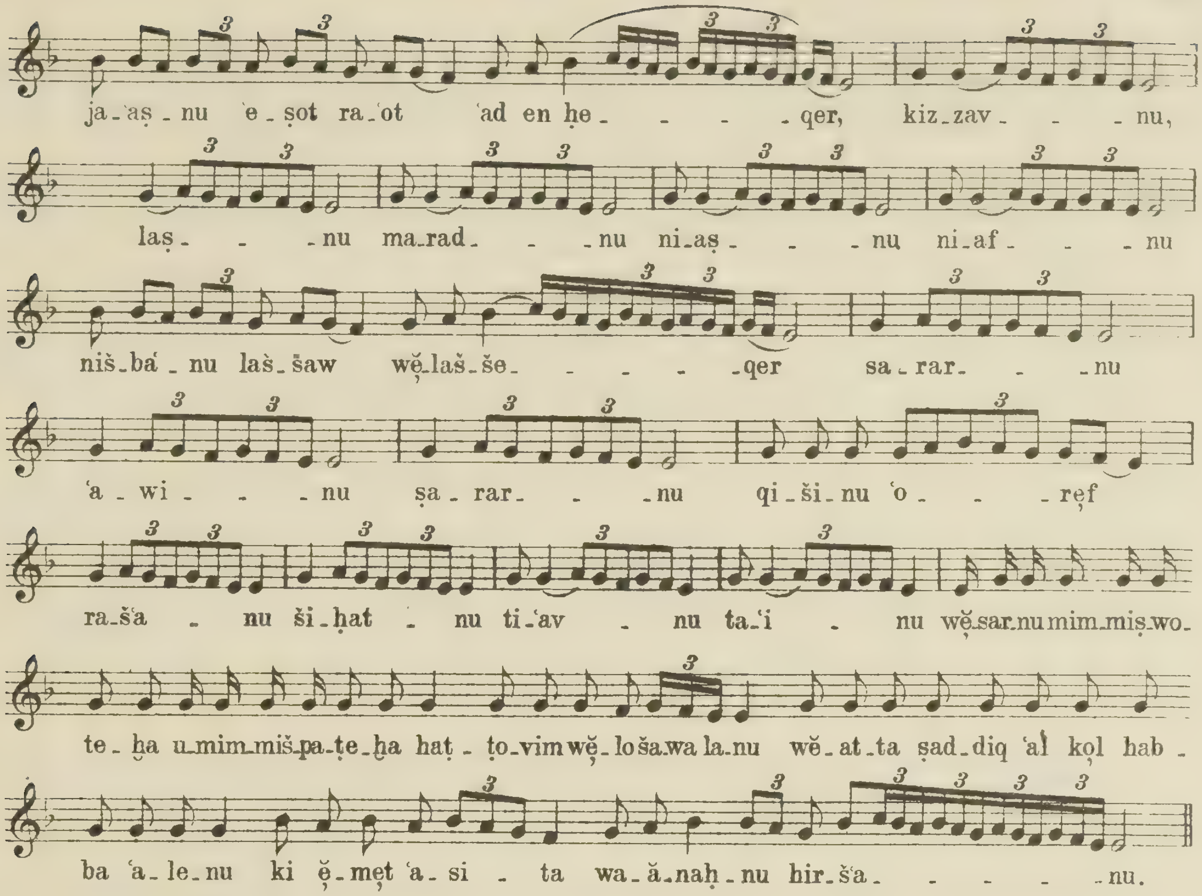


106.



107.

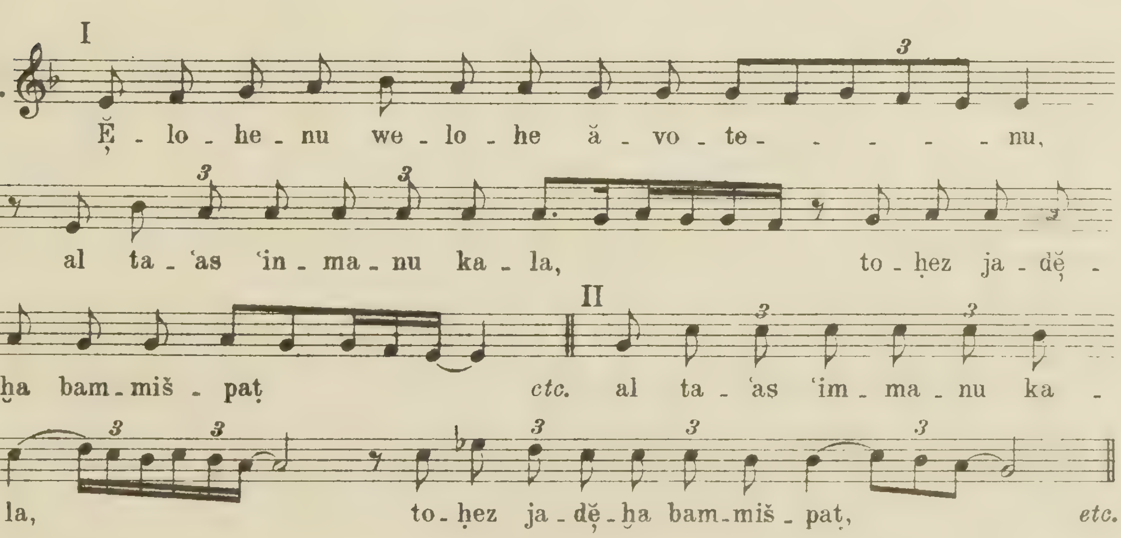



ja-aṣ-nu 'e-ṣot ra-'ot 'ad en he- - - - qer, kiz-zav- - - nu,
laṣ- - nu ma-rad- - nu ni-aṣ- - - nu ni-af- - - nu
niš-ba'-nu laš-šaw wĕ-laš-še- - - - - qer sa-rar- - - nu
'a-wi- - - nu ṣa-rar- - nu qi-ši-nu 'o- - - ręf
ra-š'a - nu ši-ḥat - nu ti-'av - nu ta-'i - nu wĕ-sar-nu mim-miṣ-wo-
te-ḥa u-mim-miš-pa-ṭe-ḥa hat-ṭo-vim wĕ-lo ša-wa la-nu wĕ-at-ta ṣad-diq 'al kol hab-
ba 'a-le-nu ki ĕ-męt 'a-si - ta wa-ă-naḥ-nu hir-š'a- - - - - nu.

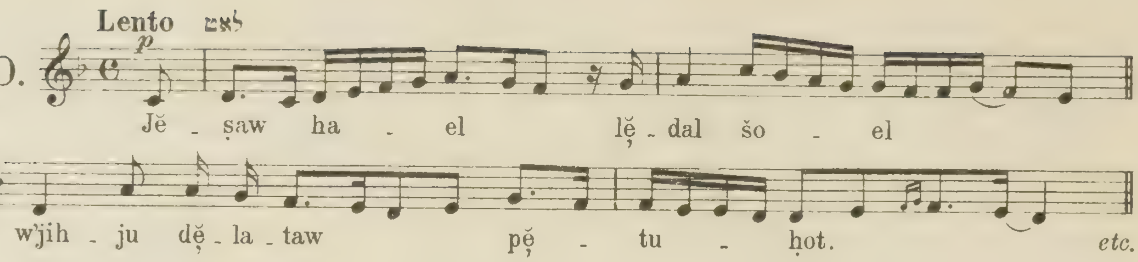
108.


hazan
Ra - ḥă - ma - na id - kar lan qĕ - ja - me dĕ - av - ra -
ham rĕ - ḥi - ma, bĕ - dil waj - ja - 'ă - vor. etc.
qahal

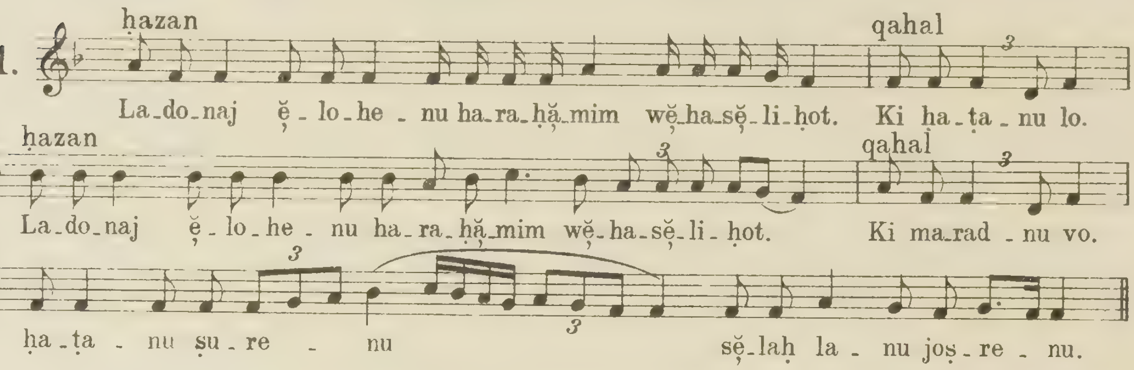
109.


I
Ę - lo - he - nu we - lo - he ă - vo - te- - - - - nu,
al ta - 'as 'in - ma - nu ka - la, to - ḥez ja - dĕ -
ḥa bam - miš - paṭ etc. al ta - 'as 'im - ma - nu ka -
II
la, to - ḥez ja - dĕ - ḥa bam - miš - paṭ, etc.

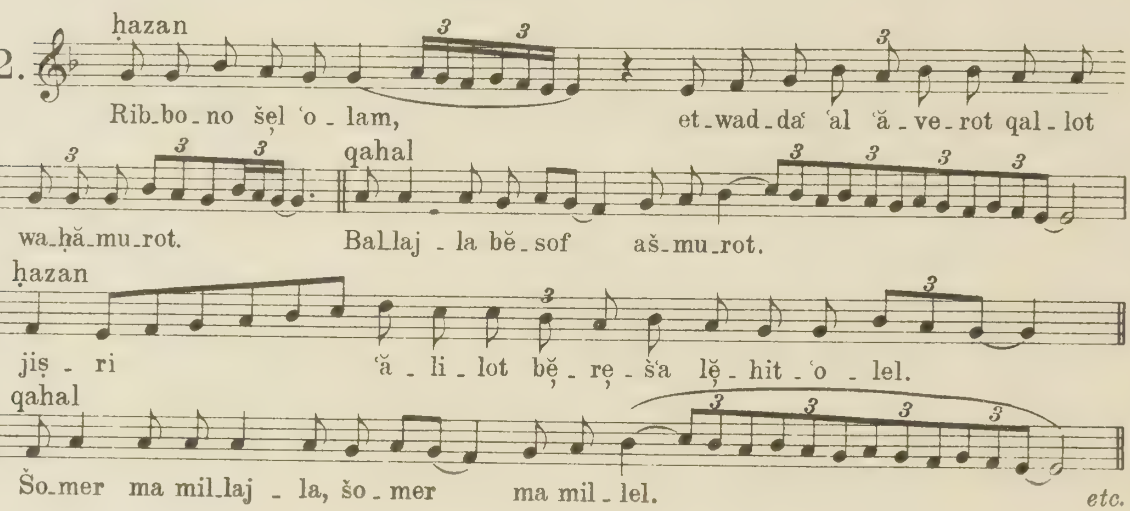
110.



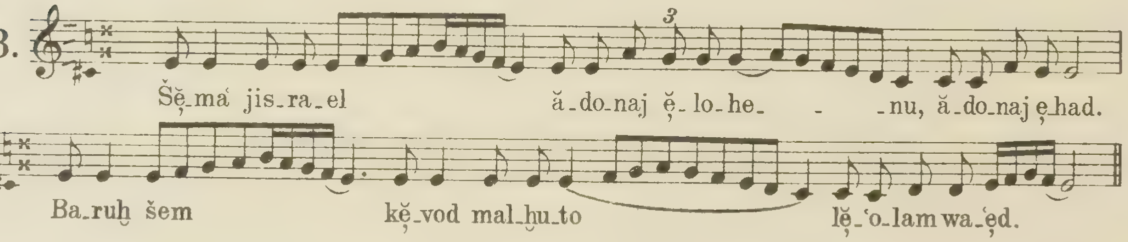
111.



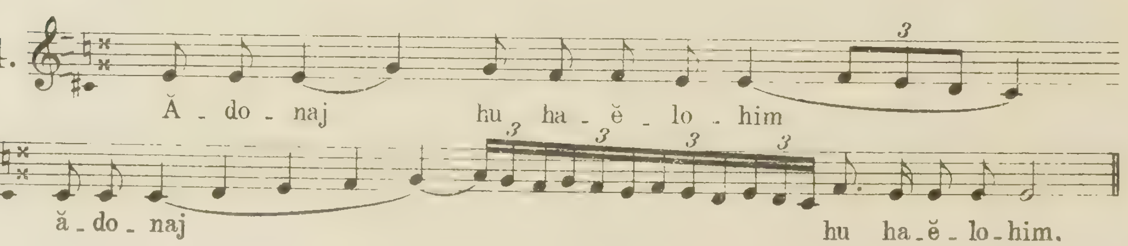
112.



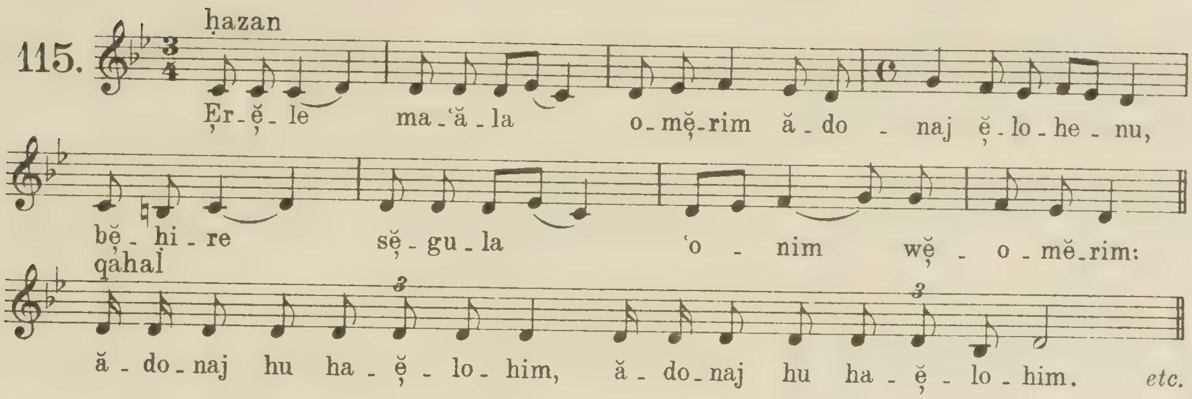
113.



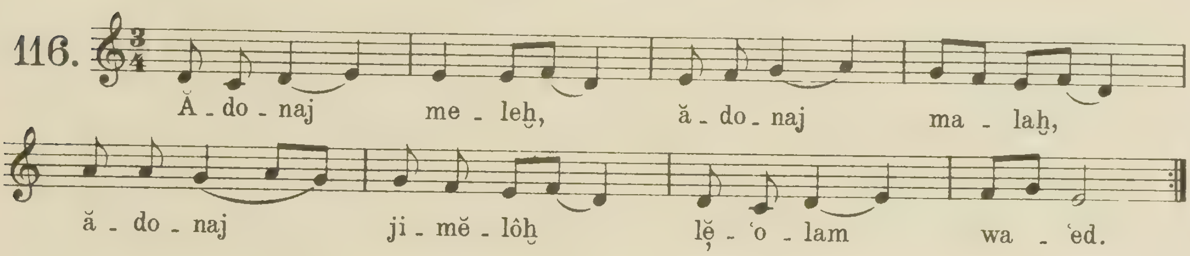
114.



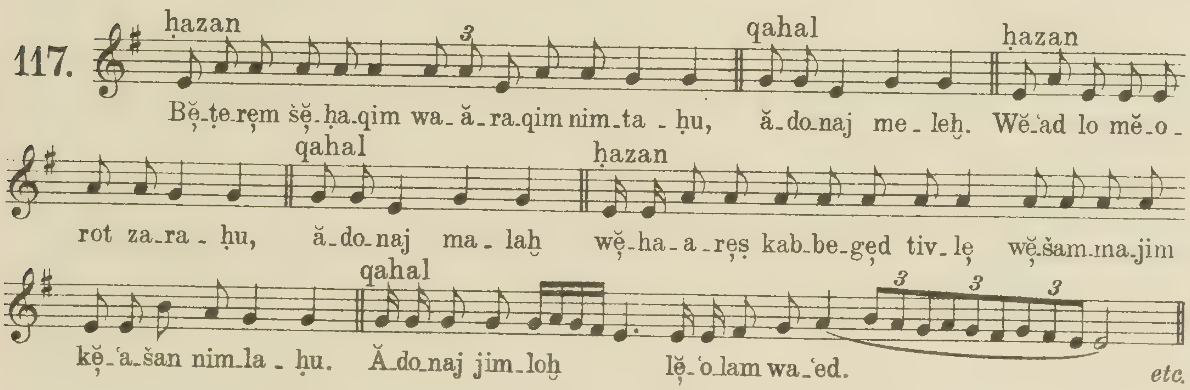
115.



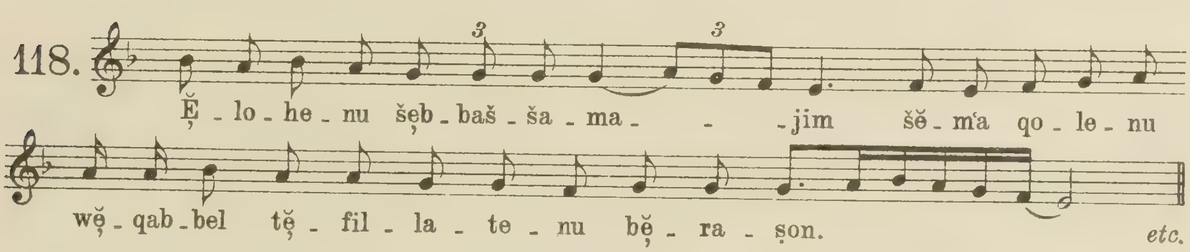
116.



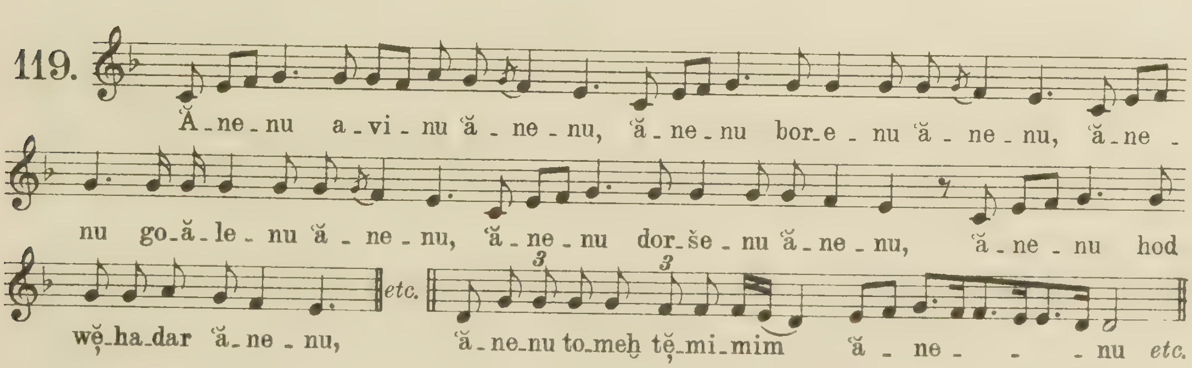
117.



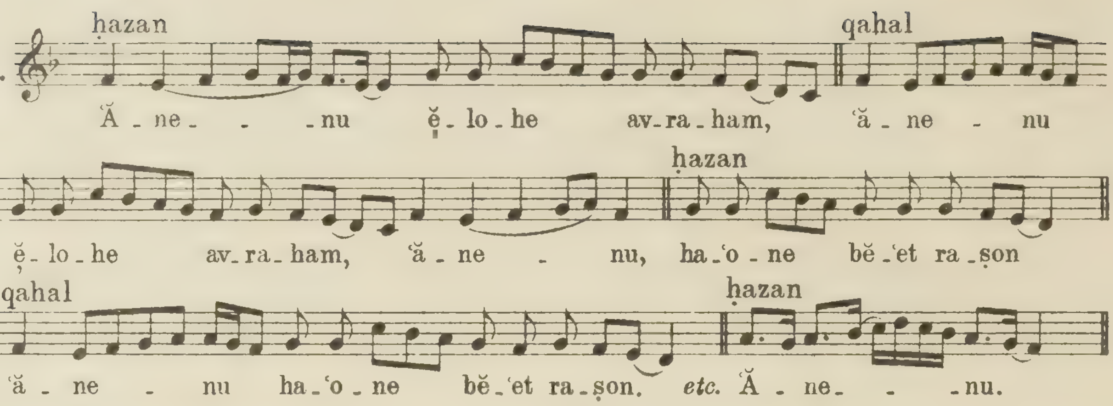
118.



119.



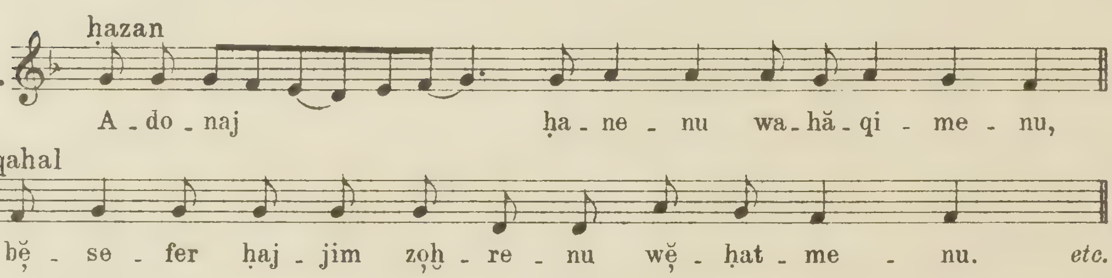
120.



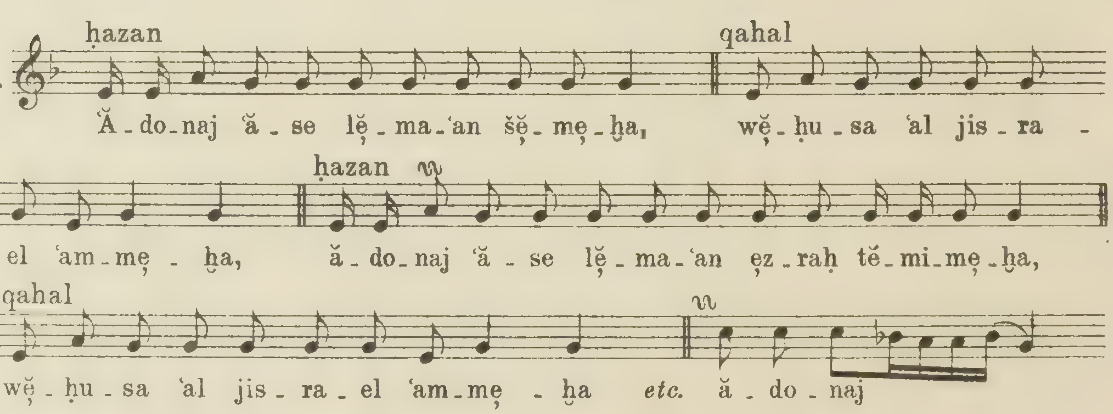
121.

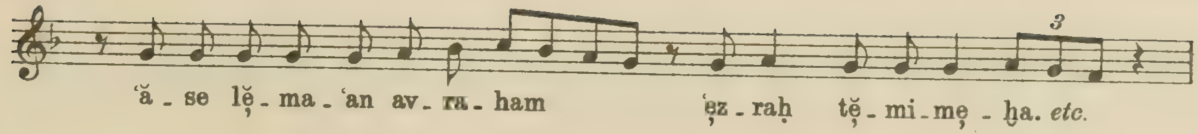


122.

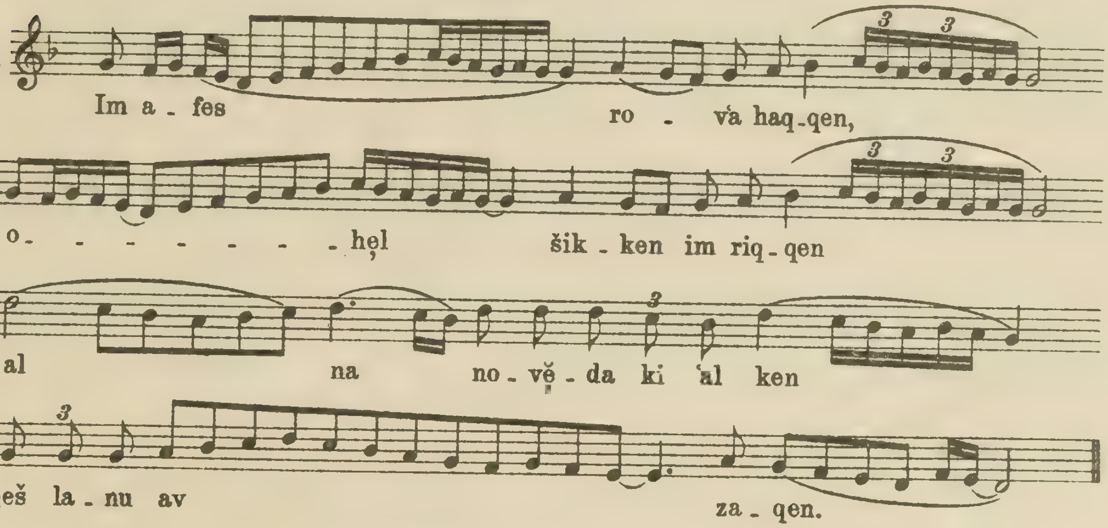


123.

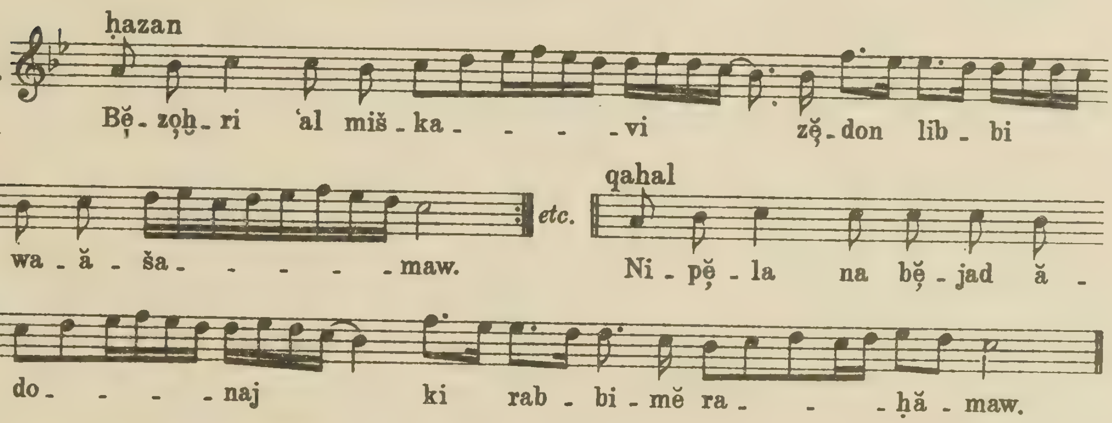




124.

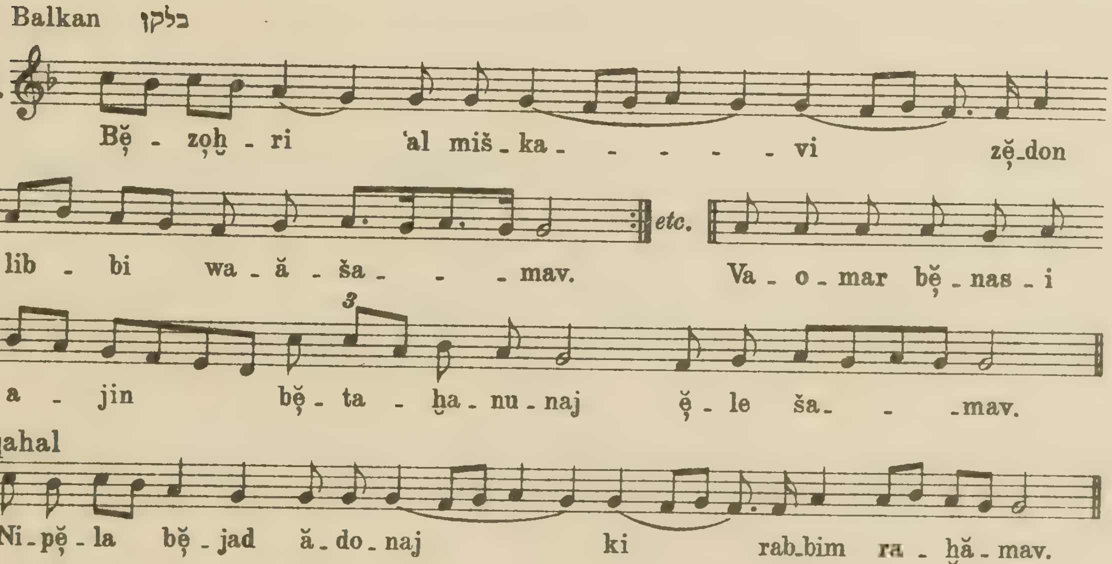


125.

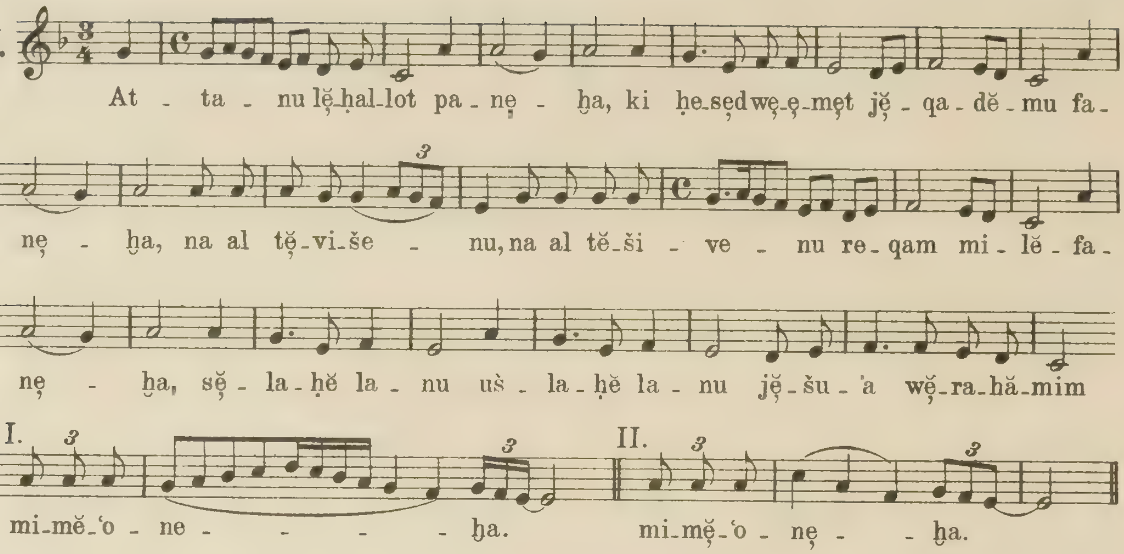


Balkan בלקן

126.

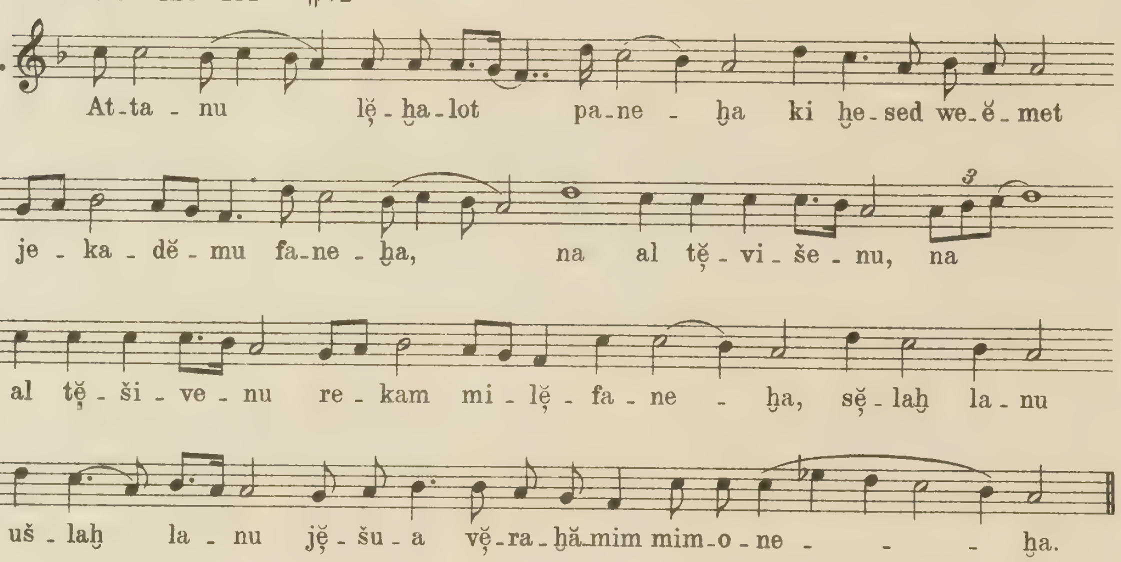


127.

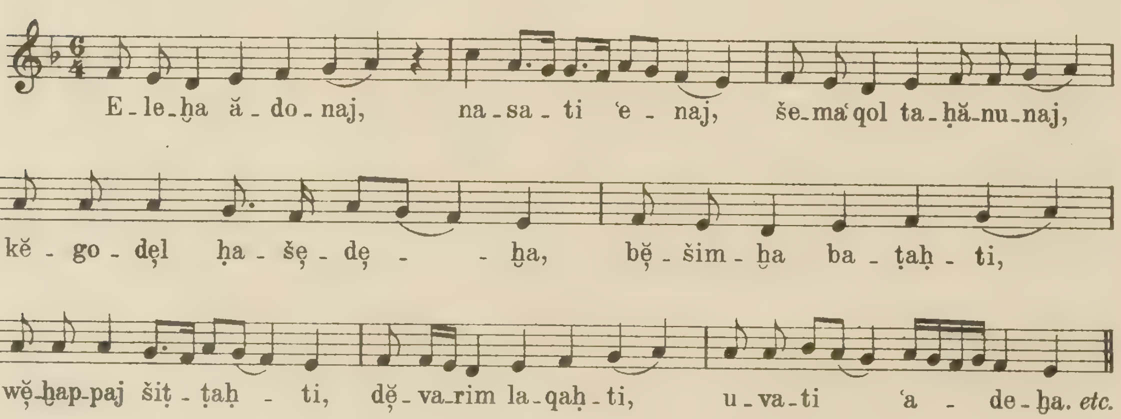


Balkan Nº. 128-131 בלקן

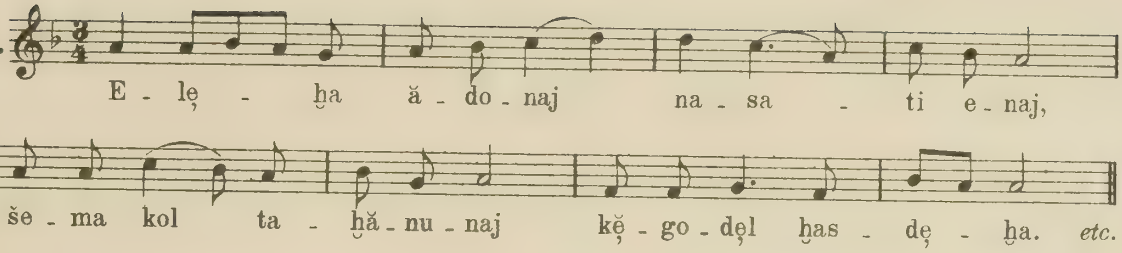
128.



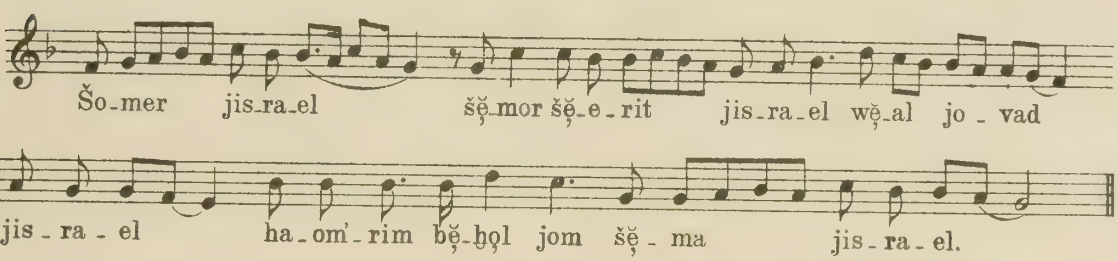
129.



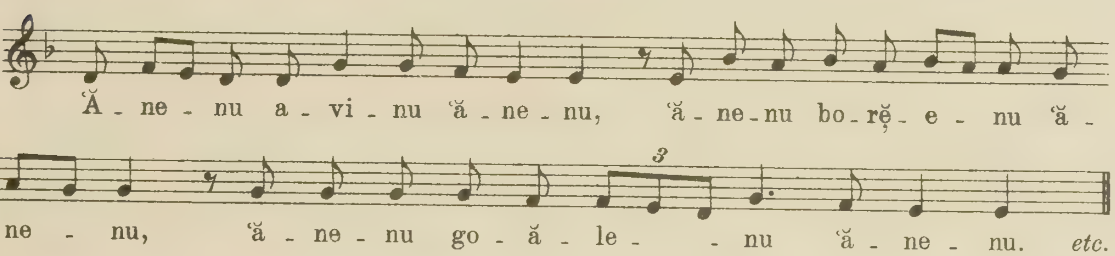
130.



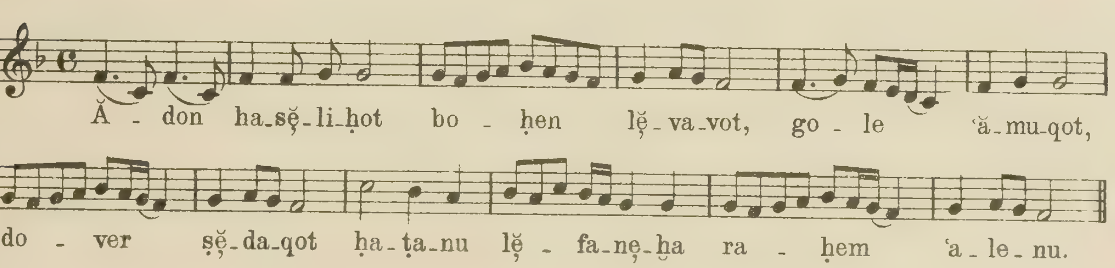
131.



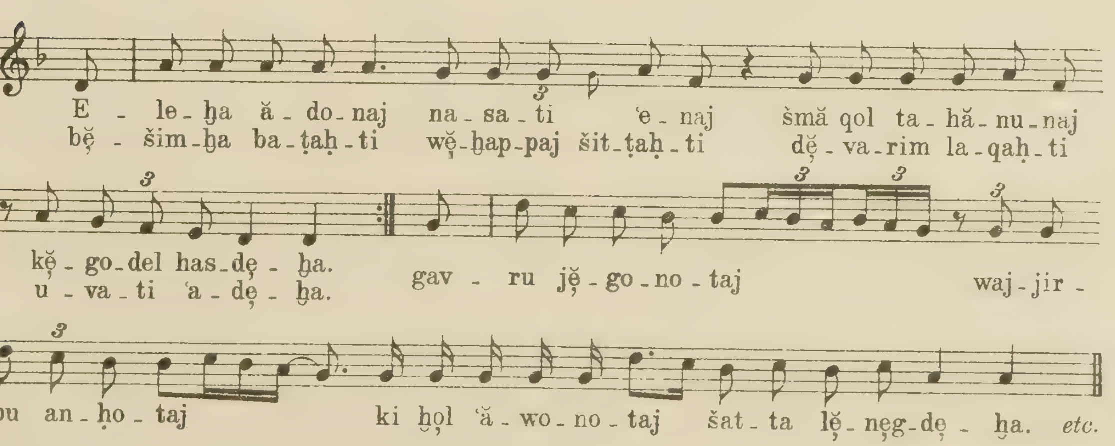
132.



133.

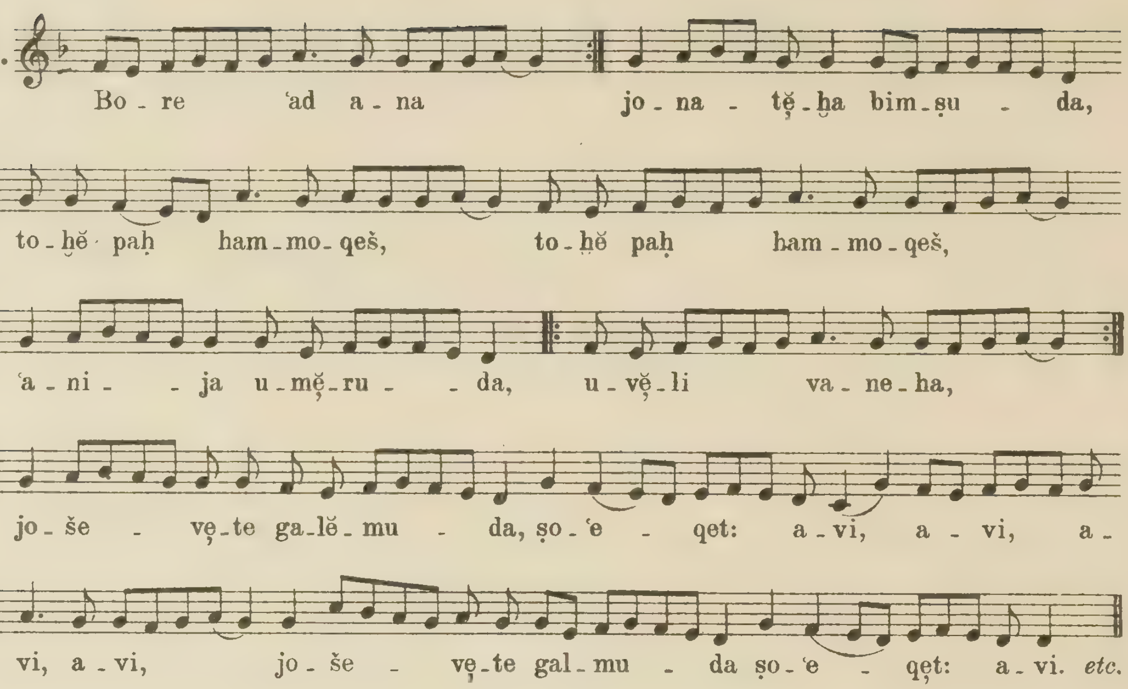


134.



IV Qinot קינות

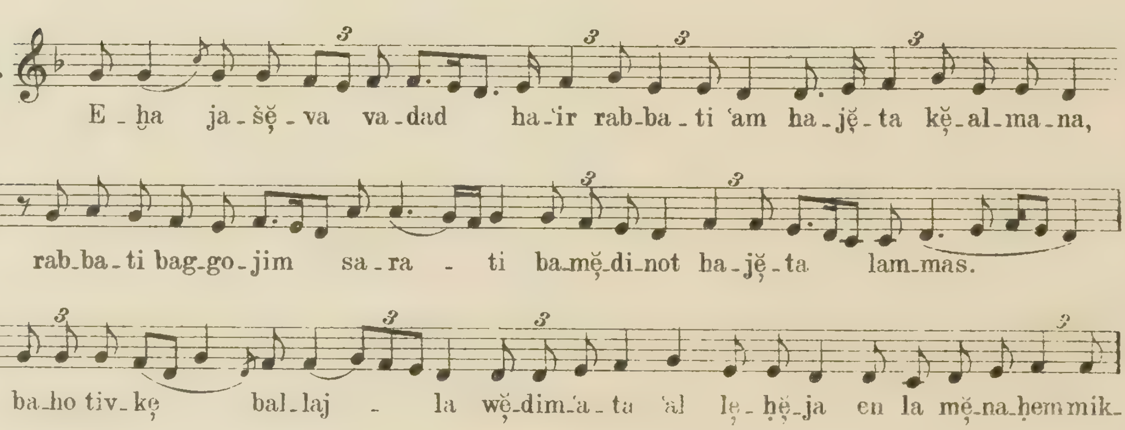
135.

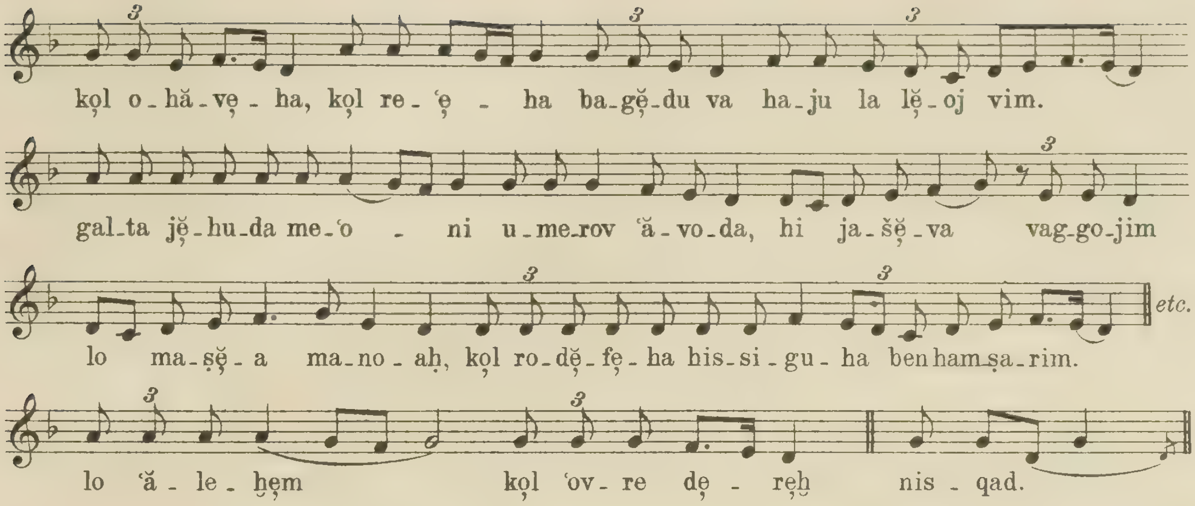


136.

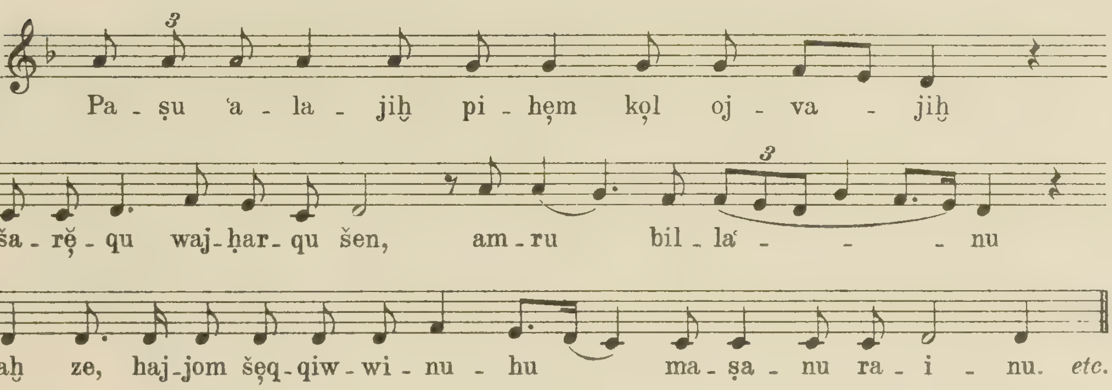


137.

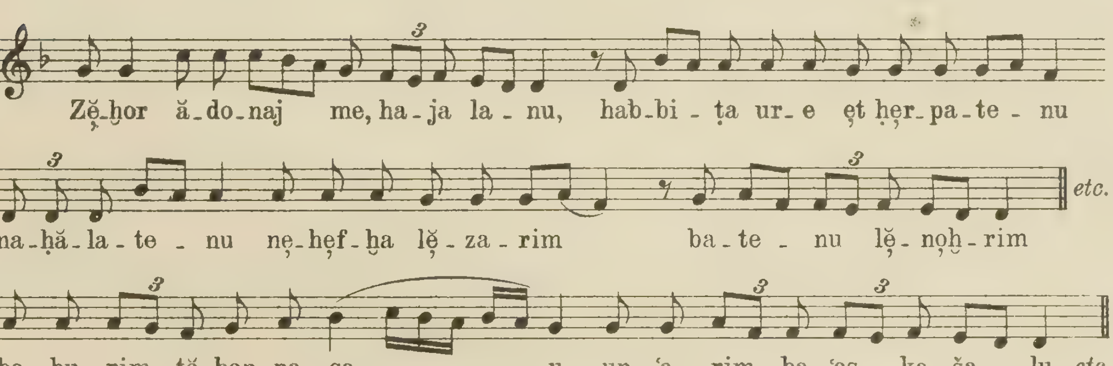



kọl o-hă-vẹ-ha, kọl re-‘ẹ-ha ba-gẹ̆-du va ha-ju la lẹ̆-oj vim.
gal-ta jẹ̆-hu-da me-‘o-ni u-me-rov ‘ă-vo-da, hi ja-šẹ̆-va vag-go-jim
lo ma-ṣẹ̆-a ma-no-aḥ, kọl ro-dẹ̆-fẹ-ha his-si-gu-ha ben ham-ṣa-rim. etc.
lo ‘ă-le-ḫẹm kọl ‘ov-re dẹ-rẹḫ nis-qad.

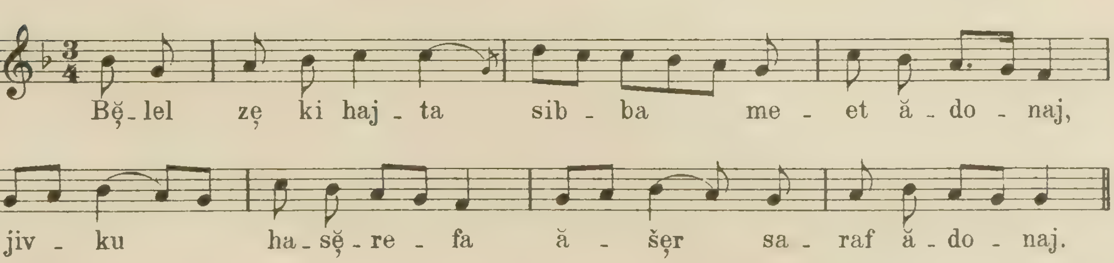
137ª.

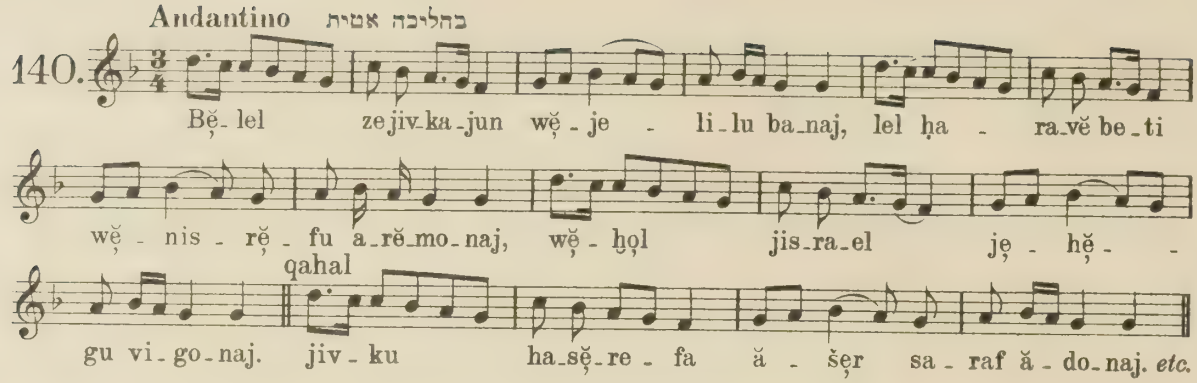

Pa-ṣu ‘a-la-jiḫ pi-hẹm kọl oj-va-jiḫ
ša-rẹ̆-qu waj-ḥar-qu šen, am-ru bil-la‘-nu
aḫ ze, haj-jom šẹq-qiw-wi-nu-hu ma-ṣa-nu ra-i-nu. etc.

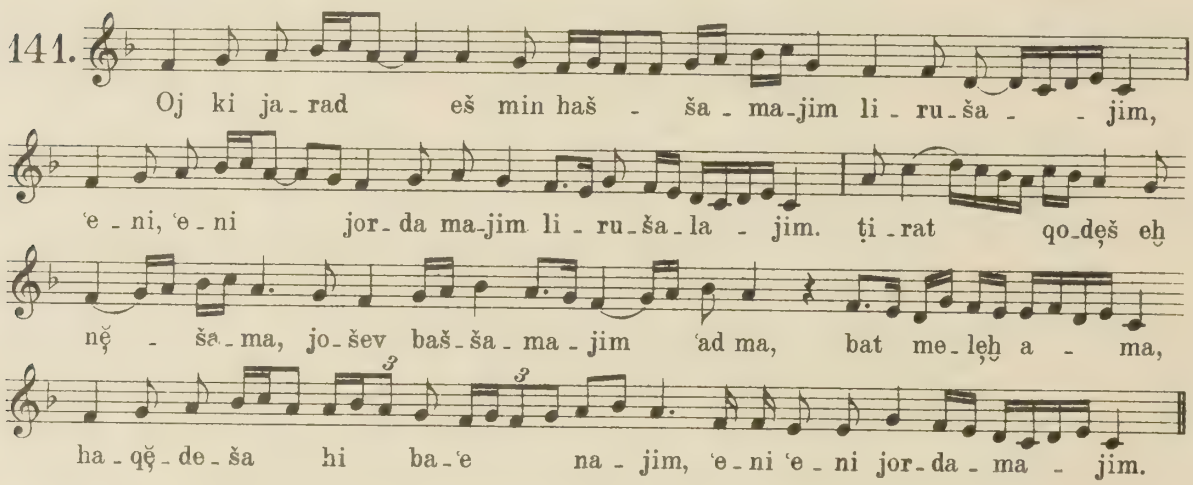
138.

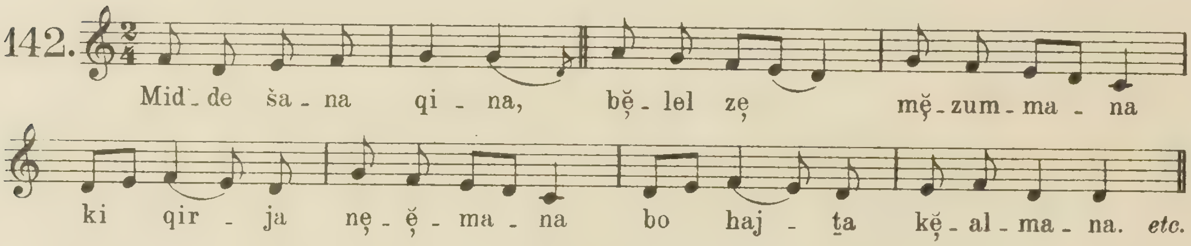

Zẹ̆-ḫor ă-do-naj me, ha-ja la-nu, hab-bi-ṭa ur-e ẹt ḥẹr-pa-te-nu
na-ḥă-la-te-nu nẹ-hẹf-ḫa lẹ̆-za-rim ba-te-nu lẹ̆-noḫ-rim etc.
ba-ḥu-rim ṭẹ̆-ḥon na-sa-u un-‘a-rim ba-‘eṣ ka-ša-lu. etc.

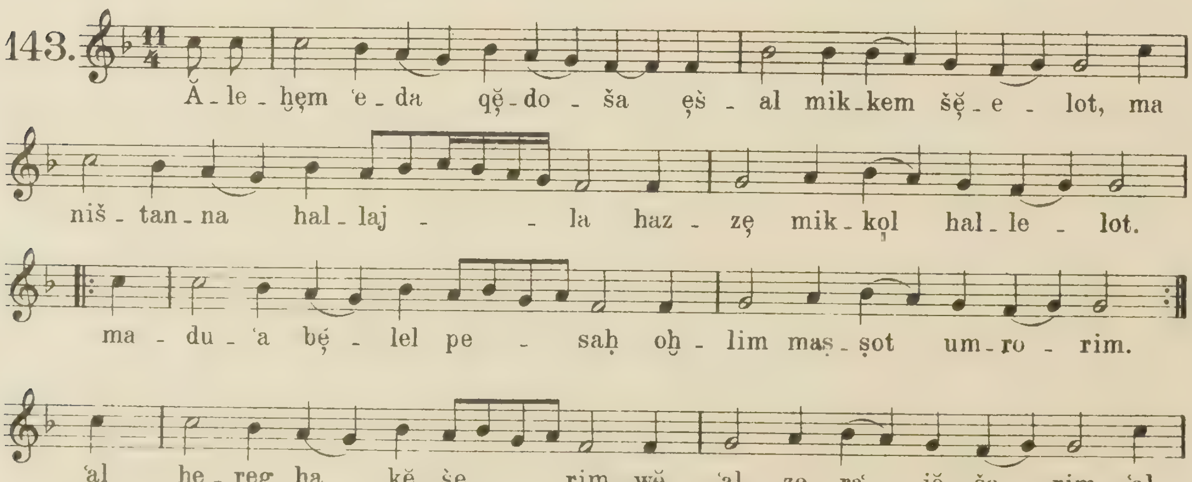
139.

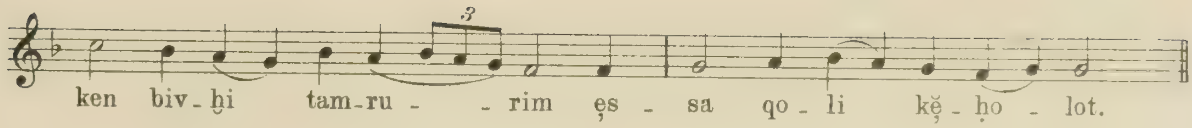

Bẹ̆-lel zẹ ki haj-ta sib-ba me-et ă-do-naj,
jiv-ku ha-sẹ̆-re-fa ă-šẹr sa-raf ă-do-naj.


Andantino בהליכה אטית
140.
Bę̆_lel ze jiv_ka_jun wę̆_je - li_lu ba_naj, lel ḥa - ra_vĕ be_ti
wę̆ - nis - rę̆ - fu a_rĕ_mo_naj, wę̆ - ḥọl jis_ra_el ję - hę̆ -
qahal
gu vi_go_naj. jiv - ku ha_sę̆_re - fa ă - šęr sa - raf ă - do_naj. etc.

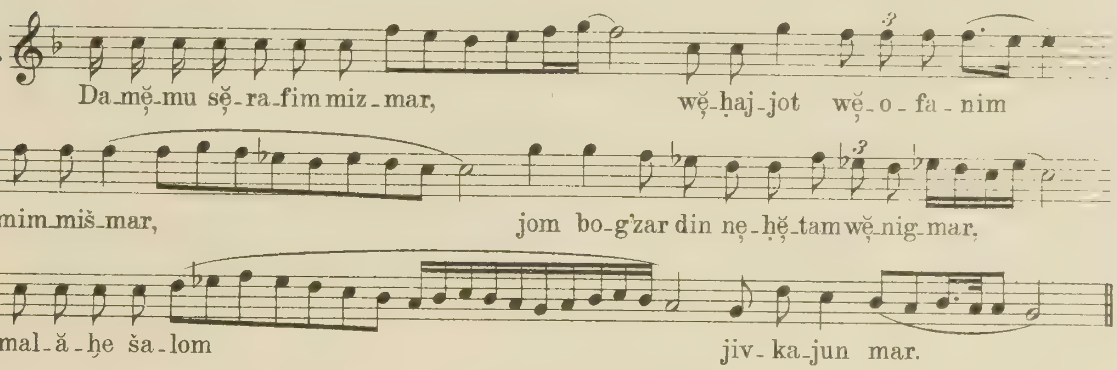

141.
Oj ki ja_rad eš min haš - ša - ma_jim li - ru_ša - - jim,
'e - ni, 'e - ni jor - da ma_jim li - ru_ša_la - jim. ṭi - rat qo_dęš eḥ
nę̆ - ša_ma, jo_šev baš_ša_ma - jim 'ad ma, bat me_lęḥ a - ma,
ha - qę̆ - de_ša hi ba_'e na - jim, 'e_ni 'e - ni jor_da_ma - jim.


142.
Mid_de ša - na qi - na, bę̆ - lel zę mę̆_zum_ma - na
ki qir - ja nę - ę̆ - ma - na bo haj - ṯa kę̆ - al_ma_na. etc.

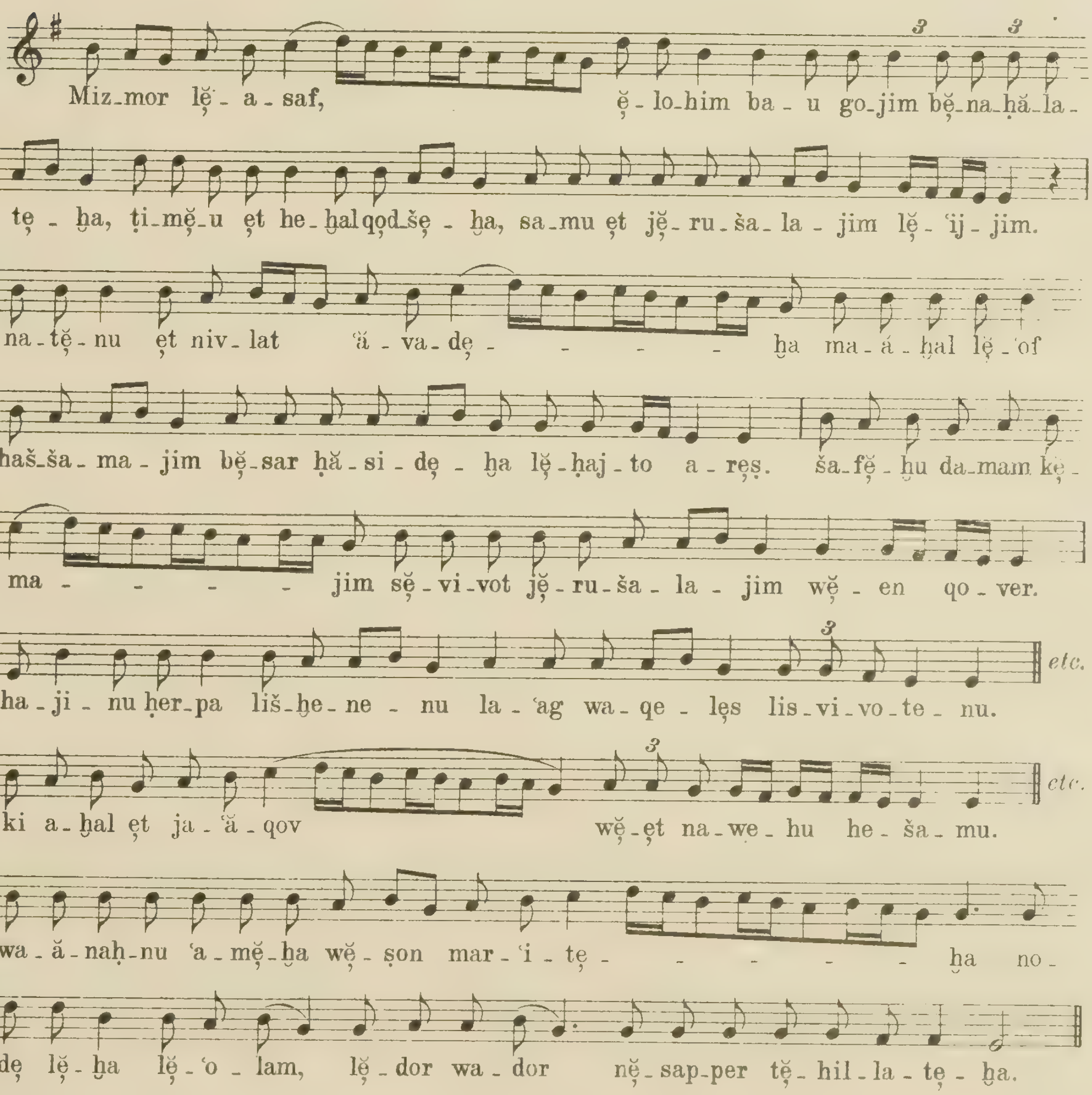

143.
Ă - le - ḥęm 'e_da qę̆_do - ša ęš - al mik_kem šę̆ - e - lot, ma
niš - tan_na hal_laj - - la haz - zę mik_kọl hal_le - lot.
ma - du - 'a bę̆ - lel pe - saḥ oḥ - lim mas_ṣot um_ro - rim.
'al he_ręg ha - kę̆ - še - rim wę̆ - 'al ze - ra' ję̆ - ša - rim, 'al -


ken biv_ḫi tam_ru - - rim ęs - sa qo - li kę̆ - ḥo - lot.

144.

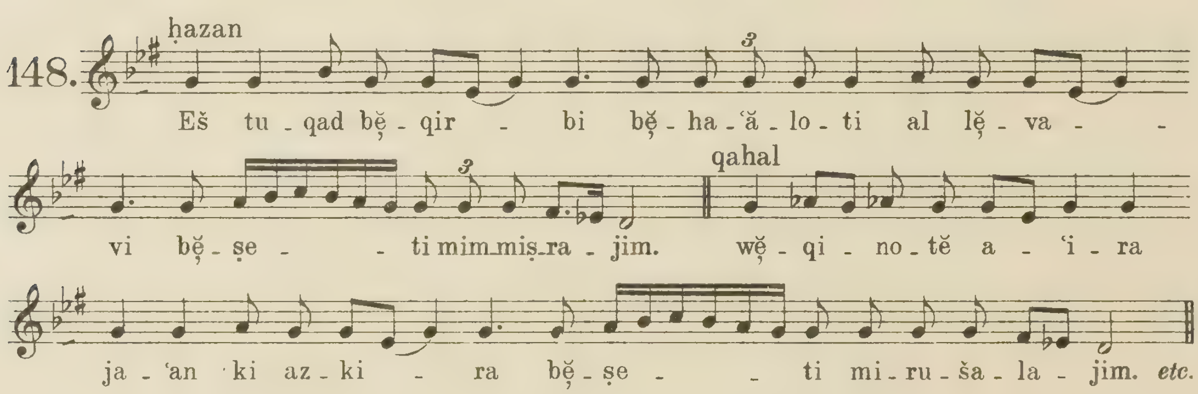

Da_mę̆_mu sę̆_ra_fim miz_mar, wę̆_ḥaj_jot wę̆_o_fa_nim
mim_miš_mar, jom bo_g'zar din nę_ḥę̆_tam wę̆_nig_mar.
mal_ă_ḫe ša_lom jiv_ka_jun mar.

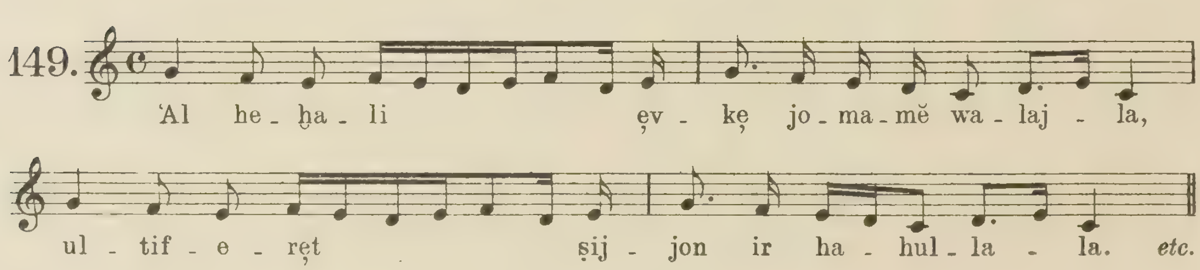
145.


Miz_mor lę̆ - a - saf, ę̆ - lo_him ba - u go_jim bę̆_na_ḥă_la -
tę - ḫa, ṭi_mę̆_u ęt he_ḫal qọd_šę - ḫa, sa_mu ęt ję̆ - ru - ša - la - jim lę̆ - ʿij - jim.
na_tę̆_nu ęt niv_lat ʿă - va_dę - - - - ḫa ma_ʿá_ḥal lę̆_ʿof
haš_ša_ma_jim bę̆_sar ḥă - si - dę - ḫa lę̆_ḥaj_to a - ręṣ. ša_fę̆_ḫu da_mam kę -
ma - - - - jim sę̆_vi_vot ję̆_ru_ša - la - jim wę̆ - en qo - ver.
ha - ji - nu ḥer_pa liš_ḫe_ne - nu la - ʿag wa_qe - lęs lis_vi_vo_te - nu. etc.
ki a_ḫal ęt ja - ʿă - qov wę̆_ęt na_we_hu he - ša_mu. etc.
wa - ă - naḥ_nu ʿa - mę̆_ḫa wę̆_ṣon mar - ʿi - tę - - - - - ḫa no -
dę lę̆_ḫa lę̆ - ʿo - lam, lę̆ - dor wa - dor nę̆_sap_per tę̆ - hil - la - tę - ḫa.

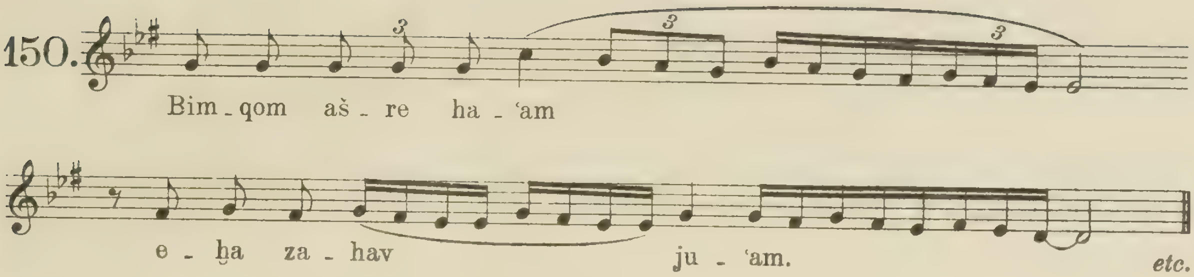

Andantino בהליכה אטית
146.
p
E - ḫa ṣon ha - hă - re - ga me - riv - ṣe - hẹ - nĕ nẹ̆ - fu - ṣot,
pĕ - ne - hem qa - vẹ̆ - ṣu pa - rur wẹ̆ - hi - tẹ̆ - go - lẹ̆ - lu bab -
bi - ṣot ul - ʿen kọl ro - e - hẹm mit - na - kẹ̆ - ro - tĕ ba -
ḥu - ṣot, ḥa - šaḫ mi - šẹ̆ - ḥor ta - ŏ̦ - ram lo ni - kẹ̆ - ru ba - ḥu - ṣot. etc.


Andantino בהליכה אטית
ḥazan
mp
147.
Gẹ̆ - ru - šim mib - be - tĕ ta - ʿă - nu - ge - hẹm, ʿa - jẹ̆ - fa
naf - ši mul hă - ru - - ge - hẹm
qahal
mf
lib - bi, lib - bi
ʿal ḥa - lẹ̆ - le - hẹm, me - ʿaj me - ʿaj ʿal hă - ru - ge - hẹm.

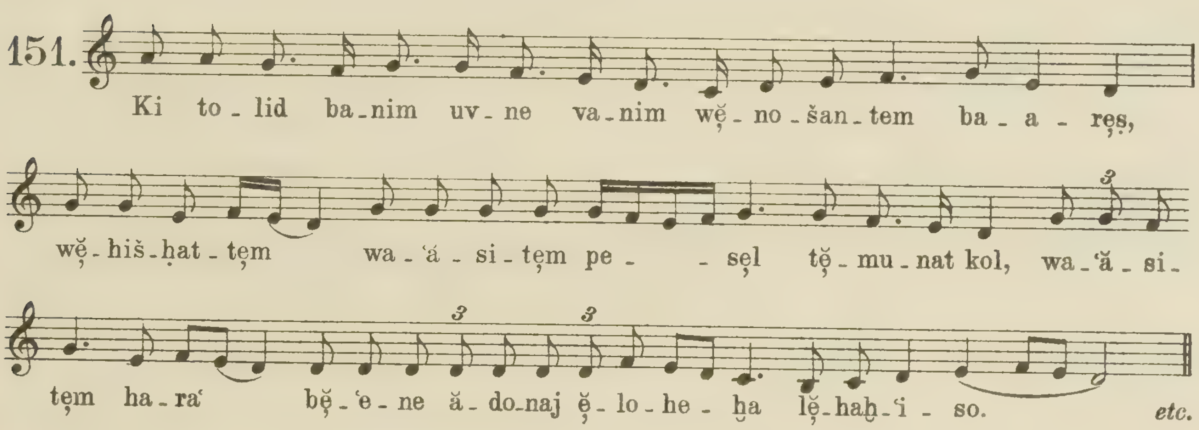

ḥazan
148.
Eš tu - qad bẹ̆ - qir - bi bẹ̆ - ha - ʿă - lo - ti al lẹ̆ - va -
vi bẹ̆ - ṣe - - ti mim - miṣ - ra - jim.
qahal
wẹ̆ - qi - no - tĕ a - ʿi - ra
ja - ʿan ki az - ki - ra bẹ̆ - ṣe - - ti mi - ru - ša - la - jim. etc.


149.
ʿAl he - ḫa - li ẹv - kẹ jo - ma - mĕ wa - laj - la,
ul - tif - e - rẹt ṣij - jon ir ha - hul - la - la. etc.

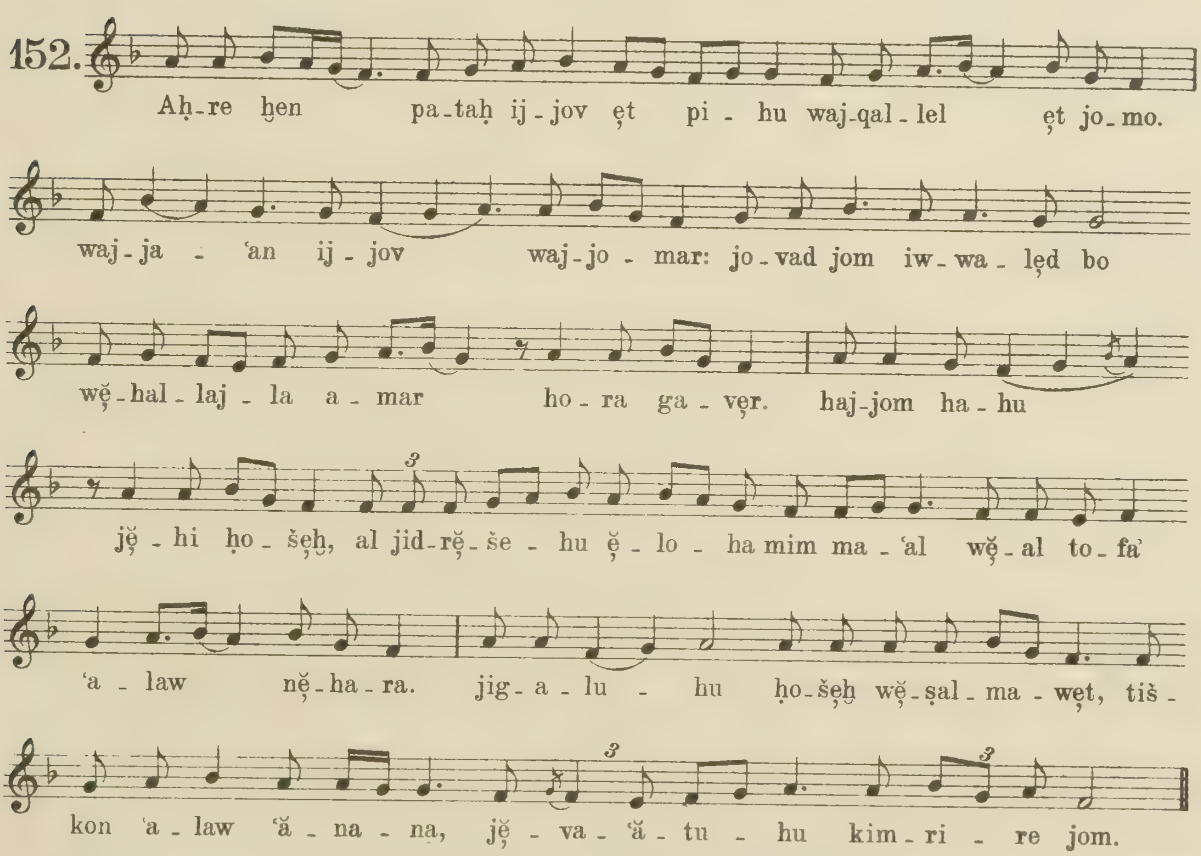
150.


Bim_qom aš_re ha_ʻam
e_ẖa za_hav ju_ʻam.
etc.

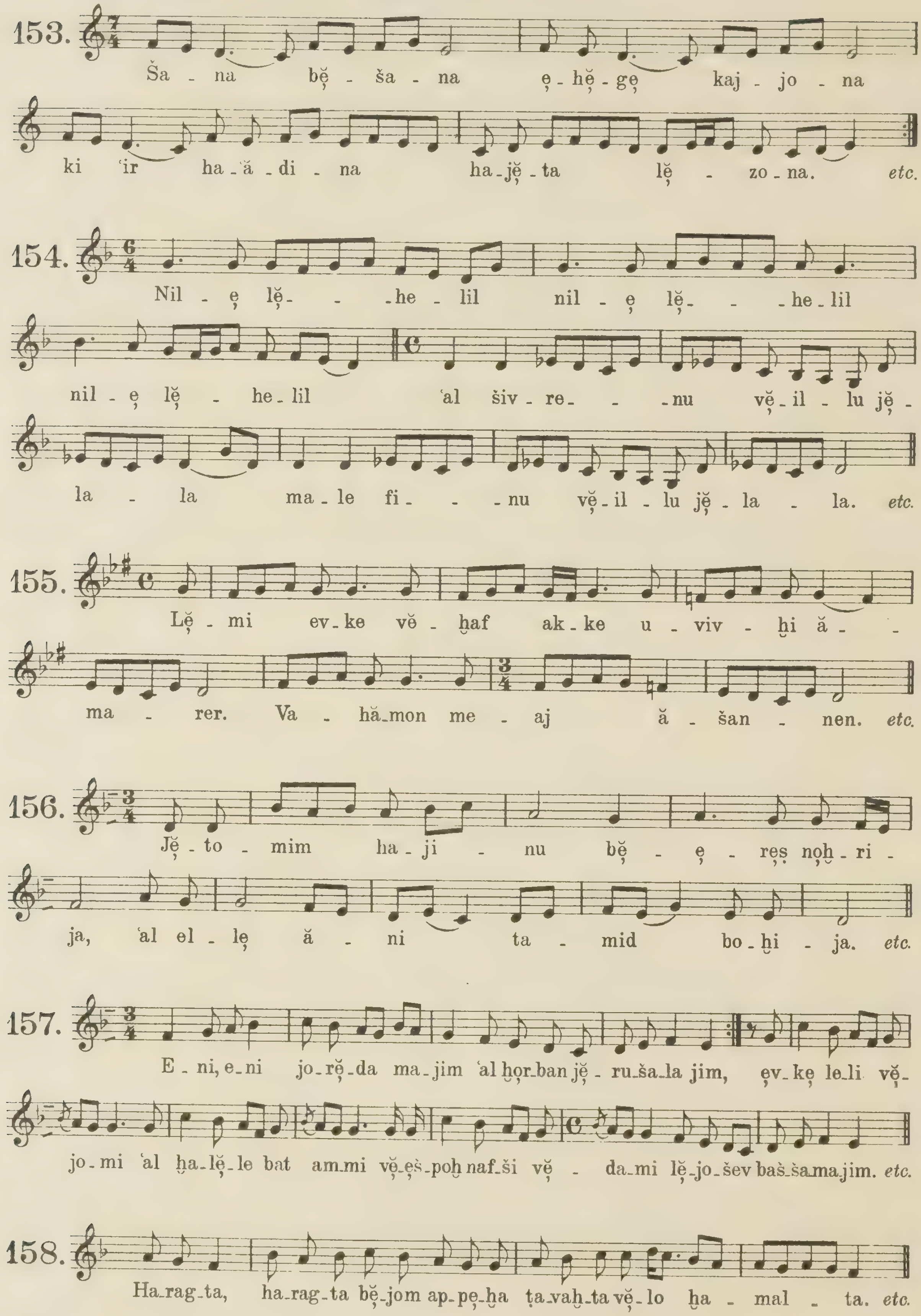
151.


Ki to_lid ba_nim uv_ne va_nim wȩ̌_no_šan_tem ba_a_ręs,
wȩ̌_hiš_ẖat_tęm wa_ʻá_si_tęm pe_sęl tȩ̌_mu_nat kol, wa_ʻă_si_
tęm ha_raʻ bȩ̌_ʻe_ne ă_do_naj ȩ̌_lo_he_ẖa lȩ̌_haẖ_ʻi_so.
etc.

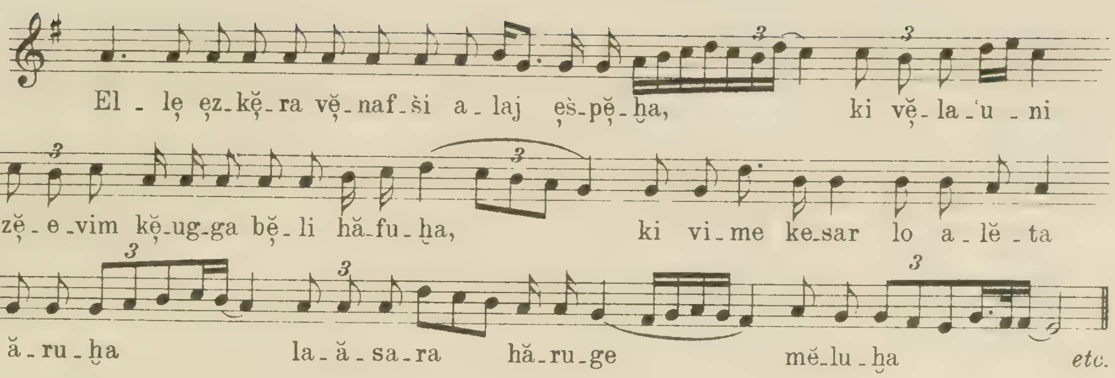
152.


Aḥ_re ẖen pa_taḥ ij_jov ęt pi_hu waj_qal_lel ęt jo_mo.
waj_ja_ʻan ij_jov waj_jo_mar: jo_vad jom iw_wa_lęd bo
wȩ̌_hal_laj_la a_mar ho_ra ga_vęr. haj_jom ha_hu
jȩ̌_hi ḥo_šęẖ, al jid_rȩ̌_še_hu ȩ̌_lo_ha mim ma_ʻal wȩ̌_al to_faʻ
ʻa_law nȩ̌_ha_ra. jig_a_lu_hu ḥo_šęẖ wȩ̌_ṣal_ma_węt, tiš_
kon ʻa_law ʻă_na_na, jȩ̌_va_ʻă_tu_hu kim_ri_re jom.

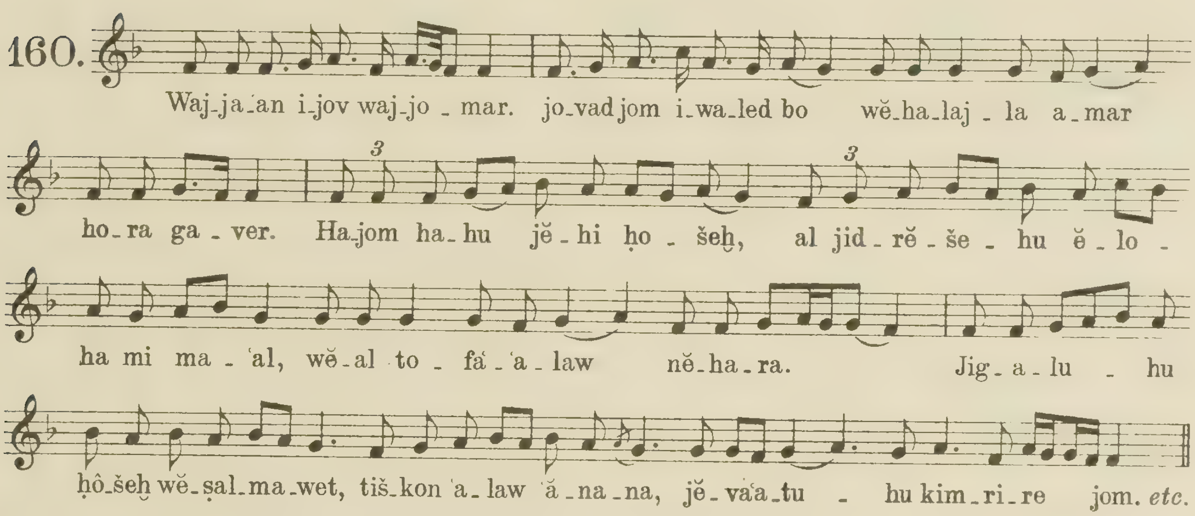
Balkan-tunes נעימות בלקן Balkan Weisen No. 153-159



159.

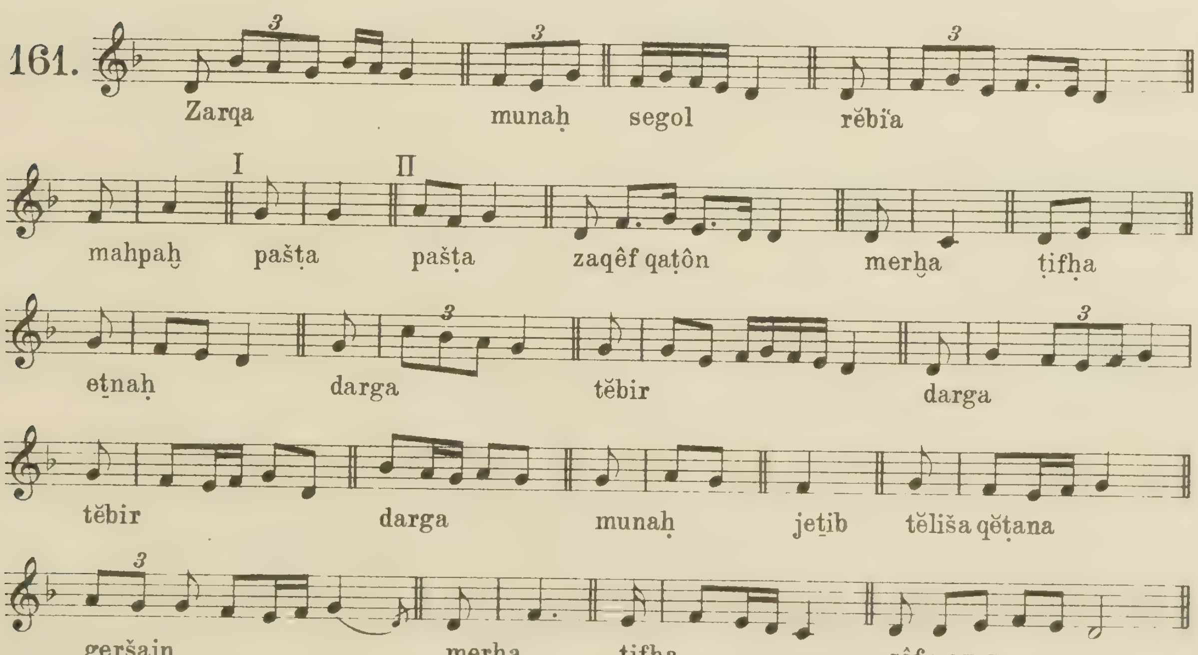


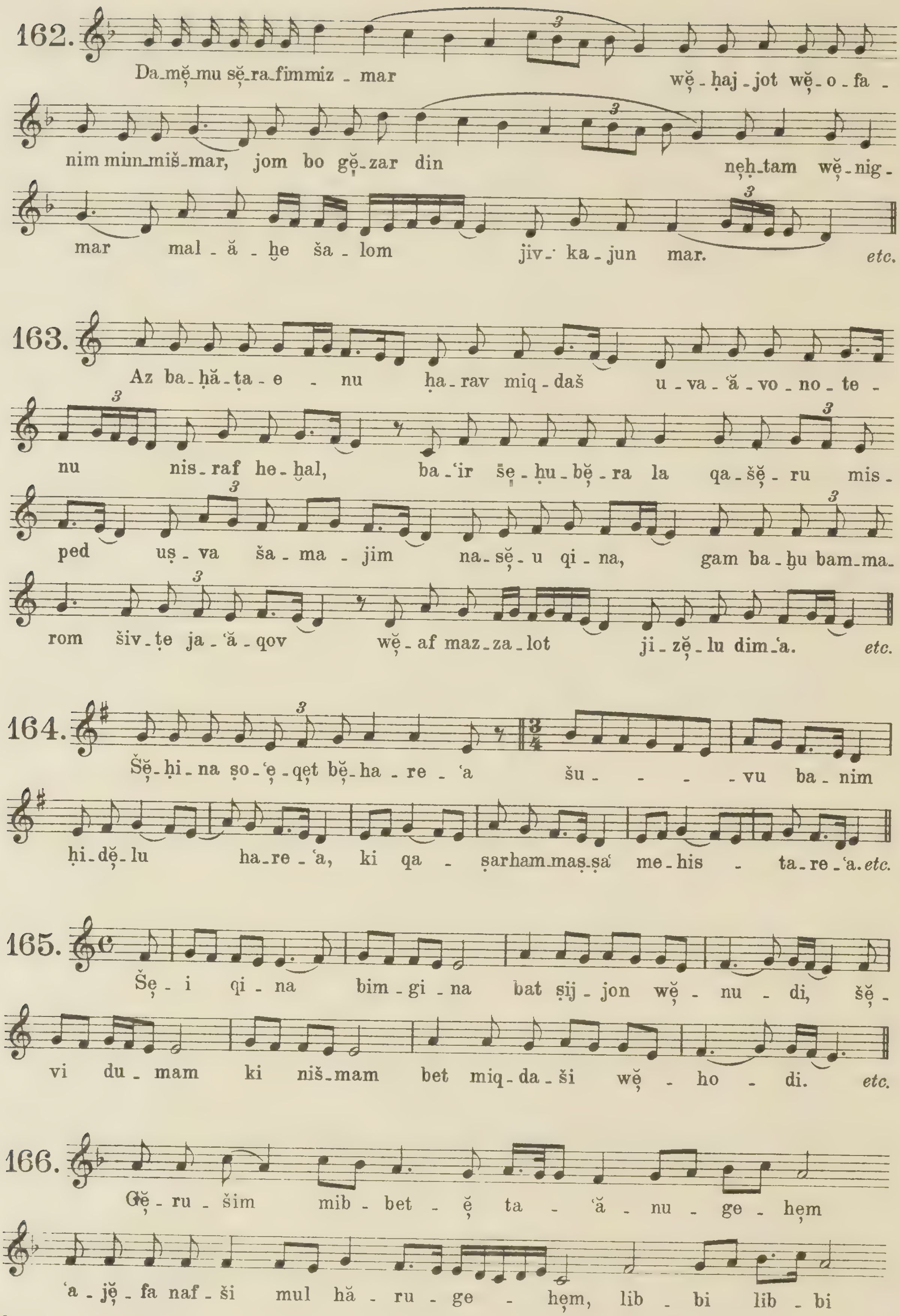
160.

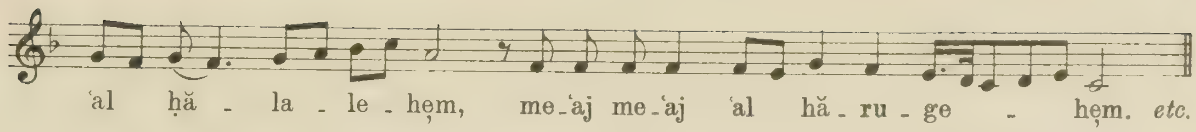


Intonations of the Lamentations טעמי איכה Intonationen der Klagelieder.

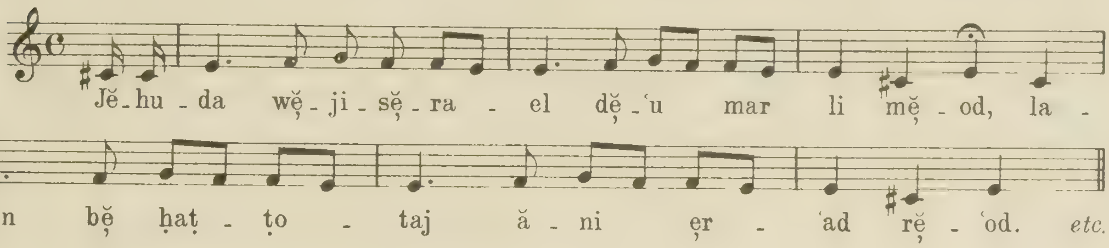
161.



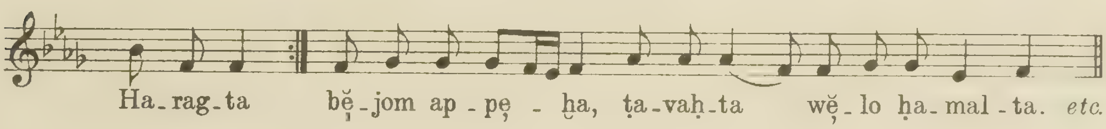

162.
Da_mẹ̆_mu sẹ̆_ra_fimmiz _ mar wẹ̆ _ ḥaj _ jot wẹ̆ _ o _ fa _
nim miin_miš_mar, jom bo gẹ̆_zar din nẹḥ_tam wẹ̆_nig _
mar mal _ ă _ ḫe ša _ lom jiv_ ka _ jun mar. etc.
163.
Az ba_ḥă_ṭa _ e _ nu ḥa_rav miq _ daš u _ va _ ʿă _ vo _ no _ te _
nu nis _ raf he_ḫal, ba _ʿir šẹ_ḥu_bẹ̆ _ ra la qa _ šẹ̆_ ru mis _
ped uṣ _ va ša _ ma _ jim na_sẹ̆_ u qi _ na, gam ba _ ḫu bam_ma_
rom šiv_ṭe ja _ ʿă _ qov wẹ̆ _ af maz_za_lot ji _ zẹ̆_lu dim_ʿa. etc.
164.
Šẹ̆_ḥi _ na ṣo _ ʿẹ _ qẹt bẹ̆_ha _ re _ ʿa šu _ _ _ _ vu ba_nim
ḥi_dẹ̆_lu ha_re _ ʿa, ki qa _ ṣarham_maṣ_ṣaʿ me_his _ ta_re_ʿa. etc.
165.
Šẹ _ i qi _ na bim _ gi _ na bat ṣij _ jon wẹ̆ _ nu _ di, šẹ̆ _
vi du _ mam ki niš_mam bet miq _ da _ ši wẹ̆ _ ho _ di. etc.
166.
Gẹ̆ _ ru _ šim mib _ bet _ ẹ̆ ta _ ʿă _ nu _ ge _ hẹm
ʿa _ jẹ̆ _ fa naf _ ši mul hă _ ru _ ge _ hẹm, lib _ bi lib _ bi



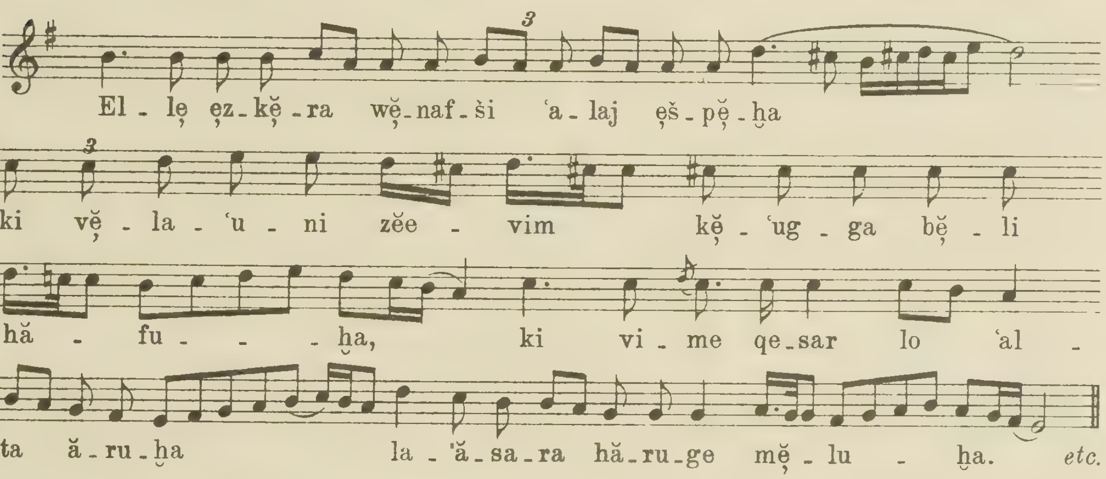
167.



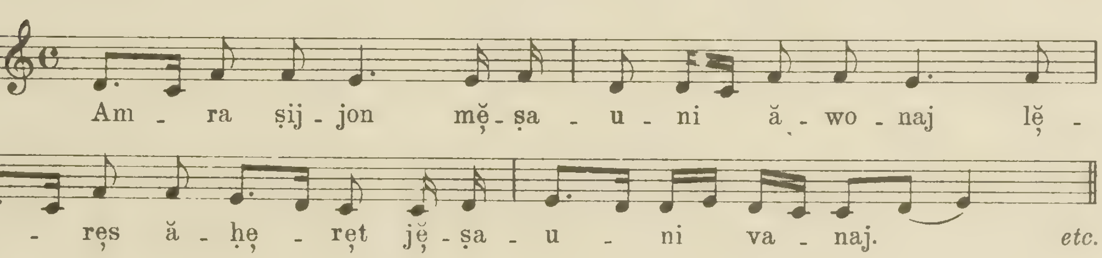
168.



169.



170.

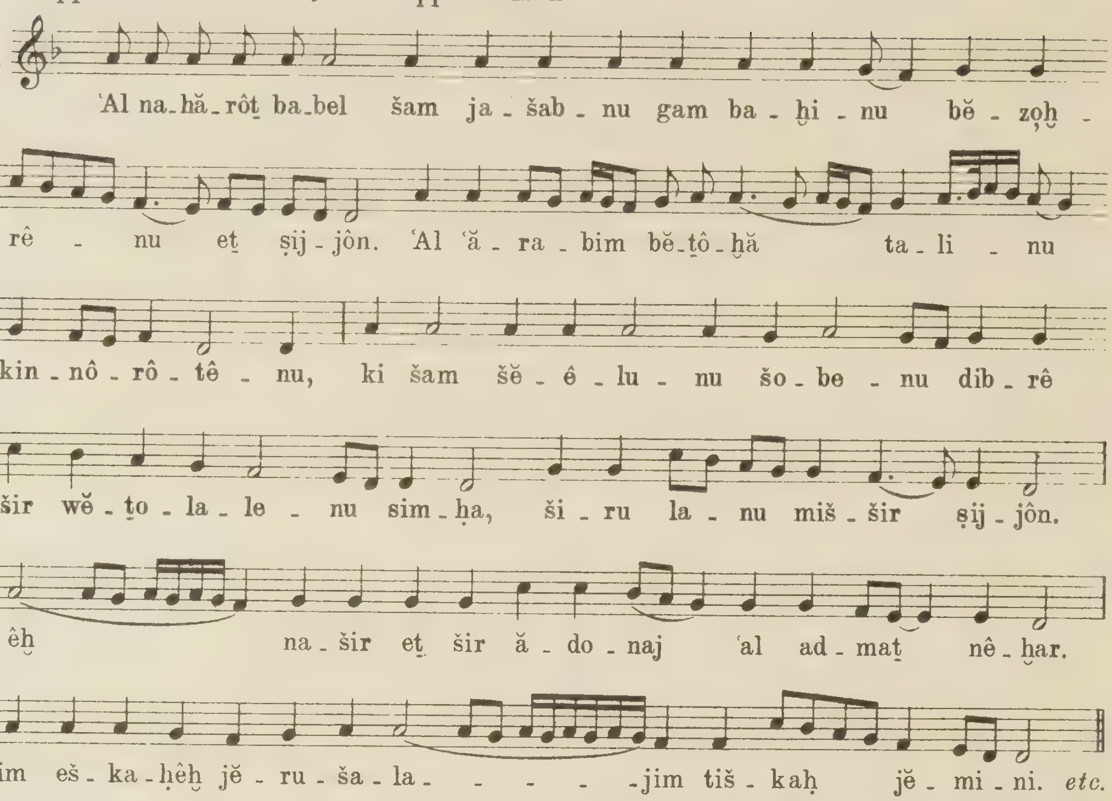


171.

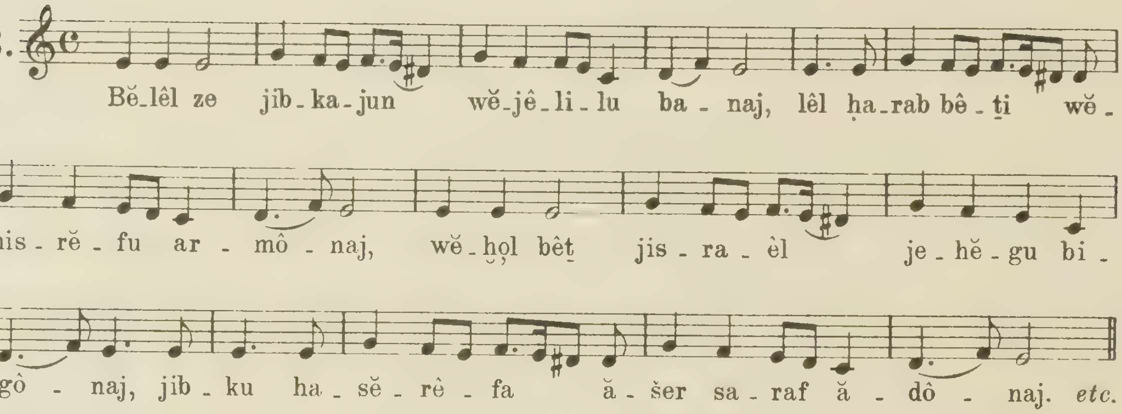


Aleppo-tunes נעימות חלב Aleppo-Weisen

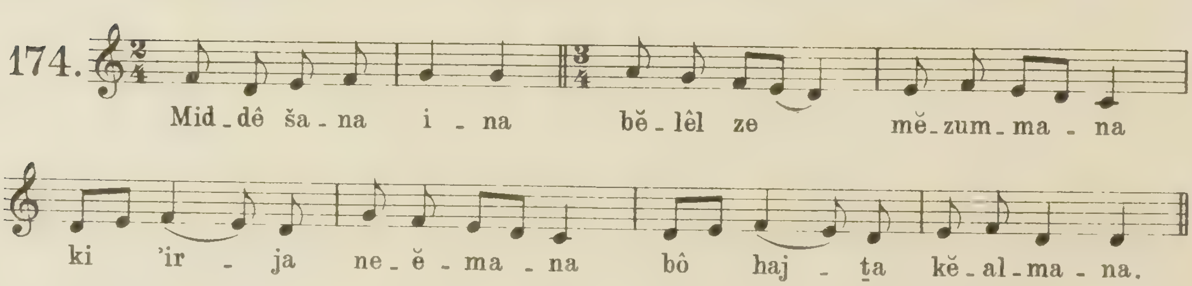
172.



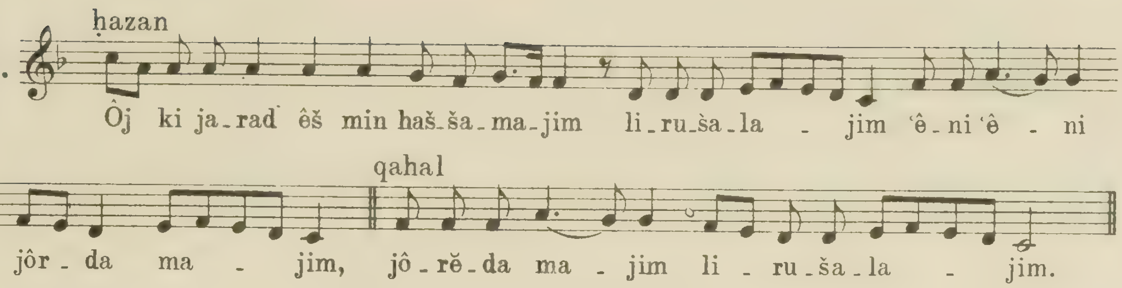
173.



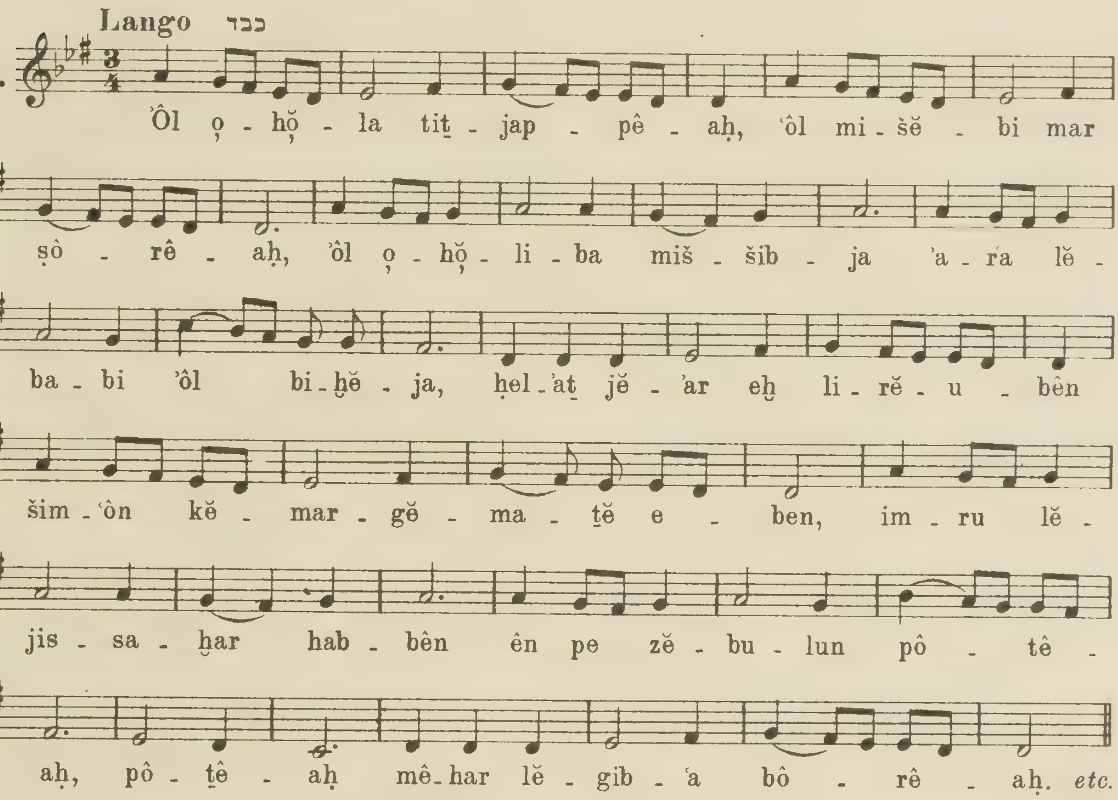
174.



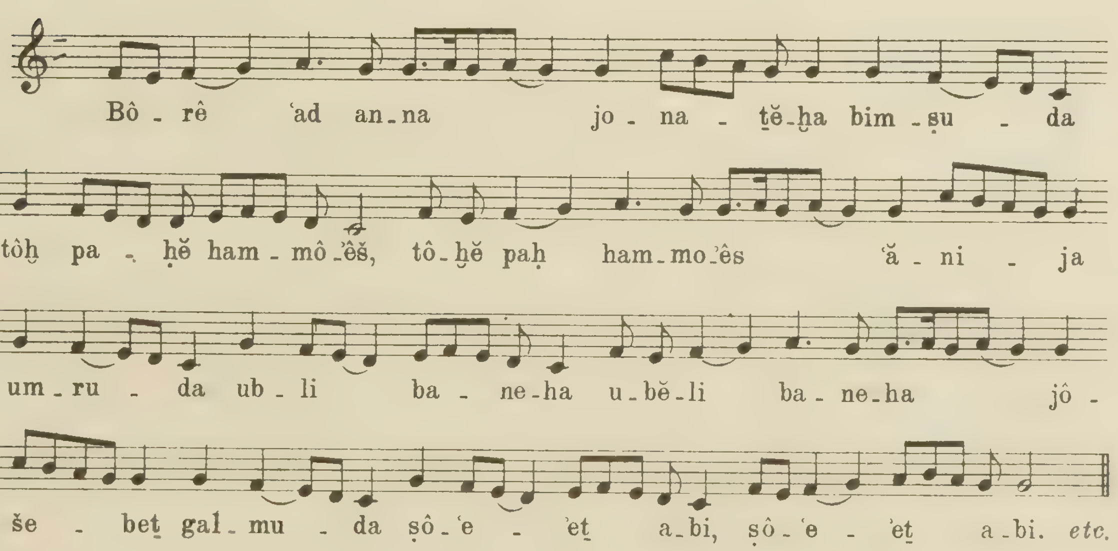
175.


ḥazan
Ȯj ki ja-rad êš min haš-ša-ma-jim li-ru-ša-la - jim ʽê-ni ʽê - ni
qahal
jôr - da ma - jim, jô-rĕ-da ma - jim li - ru-ša-la - jim.

176.


Lango כבד
ʽÔl ọ - họ̆ - la tiṯ - jap - pê - aḥ, ʽôl mi-šĕ - bi mar
ṣô - rê - aḥ, ʽôl ọ - họ̆ - li - ba miš - šib - ja ʽa - ra lĕ -
ba - bi ʽôl bi-ẖĕ - ja, ḥel-ʽaṯ jĕ - ʽar eẖ li-rĕ - u - bên
šim - ʽôn kĕ - mar - gĕ - ma - ṯĕ e - ben, im - ru lĕ -
jis - sa - ẖar hab - bên ên pe zĕ - bu - lun pô - tê -
aḥ, pô - ṯê - aḥ mê-har lĕ - gib - ʽa bô - rê - aḥ. etc.

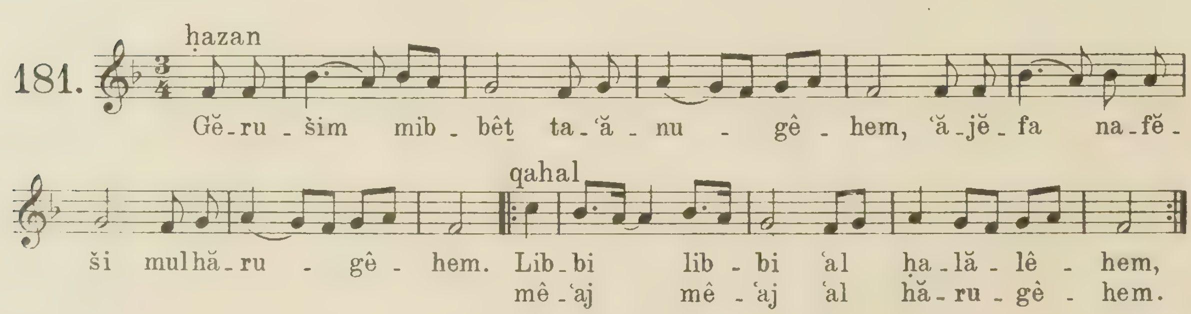
177.

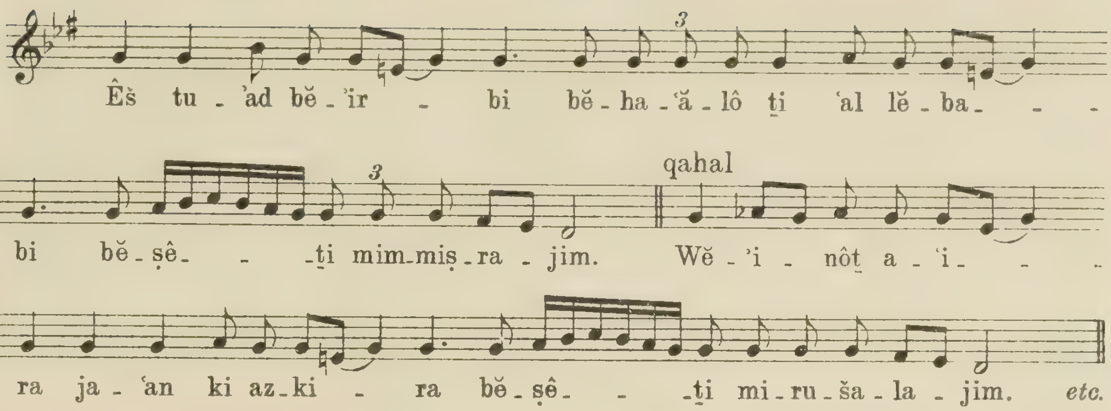

Bô - rê ʽad an-na jo - na - ṯĕ-ẖa bim - ṣu - da
tôẖ pa - ẖĕ ham - mô - ʽêš, tô-ẖĕ paẖ ham-mo-ʽês ʽă - ni - ja
um-ru - da ub - li ba - ne-ha u-bĕ-li ba - ne-ha jô -
še - beṯ gal-mu - da ṣô - ʽe - ʽeṯ a-bi, ṣô - ʽe - ʽeṯ a-bi. etc.

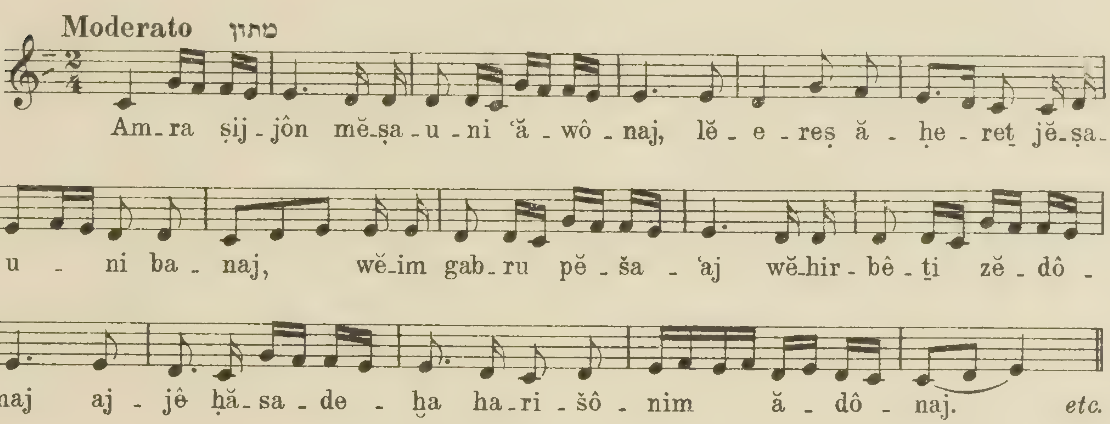

Andantino בהליכה אטית
178.
Ă_lê_hem ʿê _ da ʾĕ _ dò _ ša eš _ al mik _ kem šĕ _ ê _ lot, ma
niš _ tan _ na hal _ laj_ _ la haz _ ze mik _ kol hal _ lê _ lôt.
Ma _ du _ ʿa bĕ _ lêl pe _ saḥ ôḥ _ lim mas _ ṣôt um _ rô _ rim.
ʿAt _ ta hal _ laj _ la haz _ ze sa _ bʿa _ nu buz um _ rò _ rim.
Ăl ha _ reg ha _ kĕ _ šê _ rim wĕ _ ʿal ze _ rʿa jĕ _ ša _ rim.

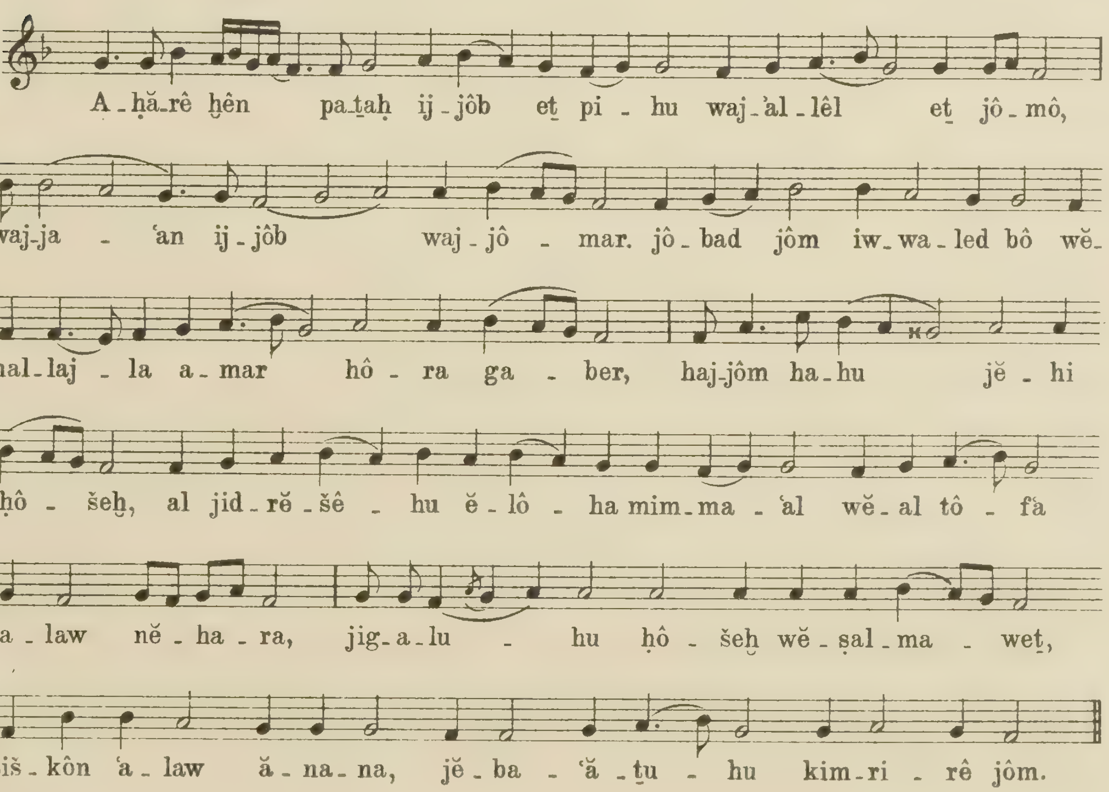

179.
Šĕ _ ḥi _ na ṣô _ ʿe_ _ _ʾet bĕ _ ha _ rê _ ʿa šu_ _ _
bu ba_ _ _ _ nim ḥi _ dĕ _ lu ha _ rê _ ʿa
ki ʾa _ ṣar ham_maṣ _ ṣa mê his _ ta _ rê _ ʿa. etc.


Andantino בהליכה אטית
180.
Bat ṣij _ jôn ša_mʿa_ti mĕ_ma_re _ ret ă_ma_re_ha, ă _ ha ki
kôs ša_ti _ ti u_ma_ṣi _ ti šĕ_ma_re _ ha, ĕ_li ʿă_di_na liš _ ḥi _ na
ă_šer ḥăš _ ḥu mĕ_ô_re _ ha kib_tu_la _ tĕ ḥă_gô_ra_tĕ saʾ al ba _ ʿal nĕ_ʿu_re_ha. etc.


ḥazan
181.
Gĕ_ru _ šim mib _ bêt ta_ʿă _ nu _ gê _ hem, ʿă _jĕ_fa na_fĕ_
ši mulhă_ru _ gê _ hem.
qahal
Lib_bi lib _ bi ʿal ḥa_lă _ lê _ hem,
mê _ʿaj mê _ʿaj ʿal hă_ru_gê _ hem.

182. 
Ês tu - 'ad bĕ - 'ir - bi bĕ - ha - 'ă - lô ti 'al lĕ - ba - - -
bi bĕ - ṣê - - ti mim - mis - ra - jim.
qahal
Wĕ - 'i - nôt a - 'i - - -
ra ja - 'an ki az - ki - ra bĕ - ṣê - - ti mi - ru - ša - la - jim.
etc.

183. 
Moderato מתון
Am - ra ṣij - jôn mĕ - ṣa - u - ni 'ă - wô - naj, lĕ - e - reṣ ă - he - ret jĕ - ṣa -
u - ni ba - naj, wĕ - im gab - ru pĕ - ša - 'aj wĕ - hir - bê - ti zĕ - dô -
naj aj - jê ḥă - sa - de - ha ha - ri - šô - nim ă - dô - naj.
etc.

184. 
A - ḥă - rê ḥên pa - taḥ ij - jôb et pi - hu waj - 'al - lêl et jô - mô,
waj - ja - 'an ij - jôb waj - jô - mar. jô - bad jôm iw - wa - led bô wĕ -
hal - laj - la a - mar hô - ra ga - ber, haj - jôm ha - hu jĕ - hi
ḥô - šeḥ, al jid - rĕ - šê - hu ĕ - lô - ha mim - ma - 'al wĕ - al tô - fa
'a - law nĕ - ha - ra, jig - a - lu - hu ḥô - šeḥ wĕ - sal - ma - wet,
tiš - kôn 'a - law ă - na - na, jĕ - ba - 'ă - tu - hu kim - ri - rê jôm.

V Songs for the High Feast נגינות לימים נוראים

Gesänge für die hohen Feiertage.

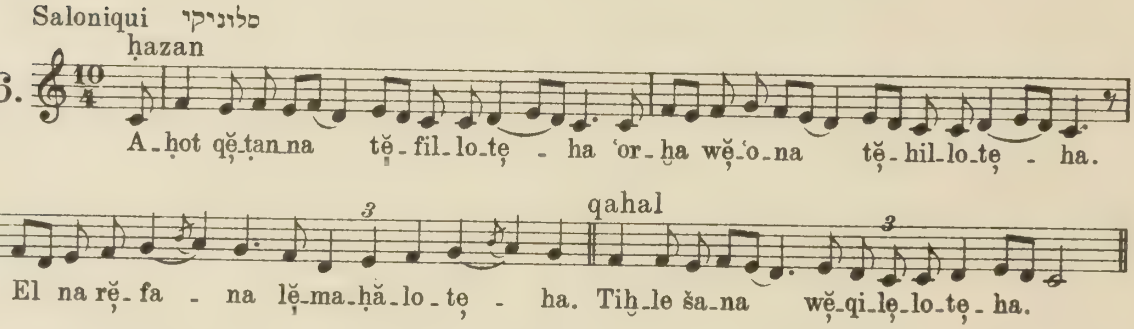
Eveningservice ערבית Abendgebet.

185.



Saloniqui סלוניקי

186.



Rumanian רומיני Rumänisch

Lento לאט

187.

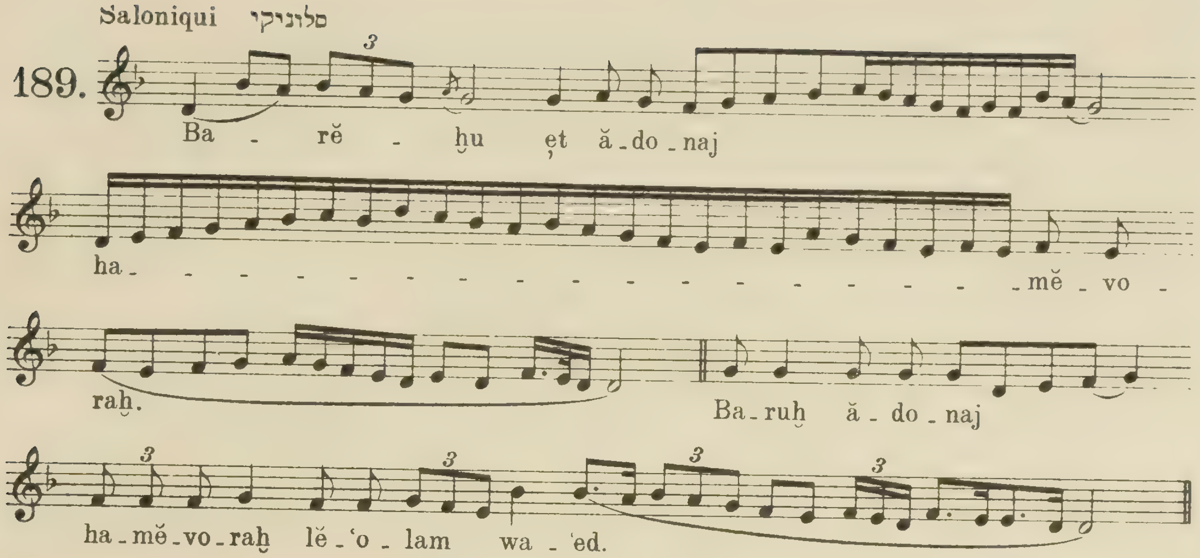


188.

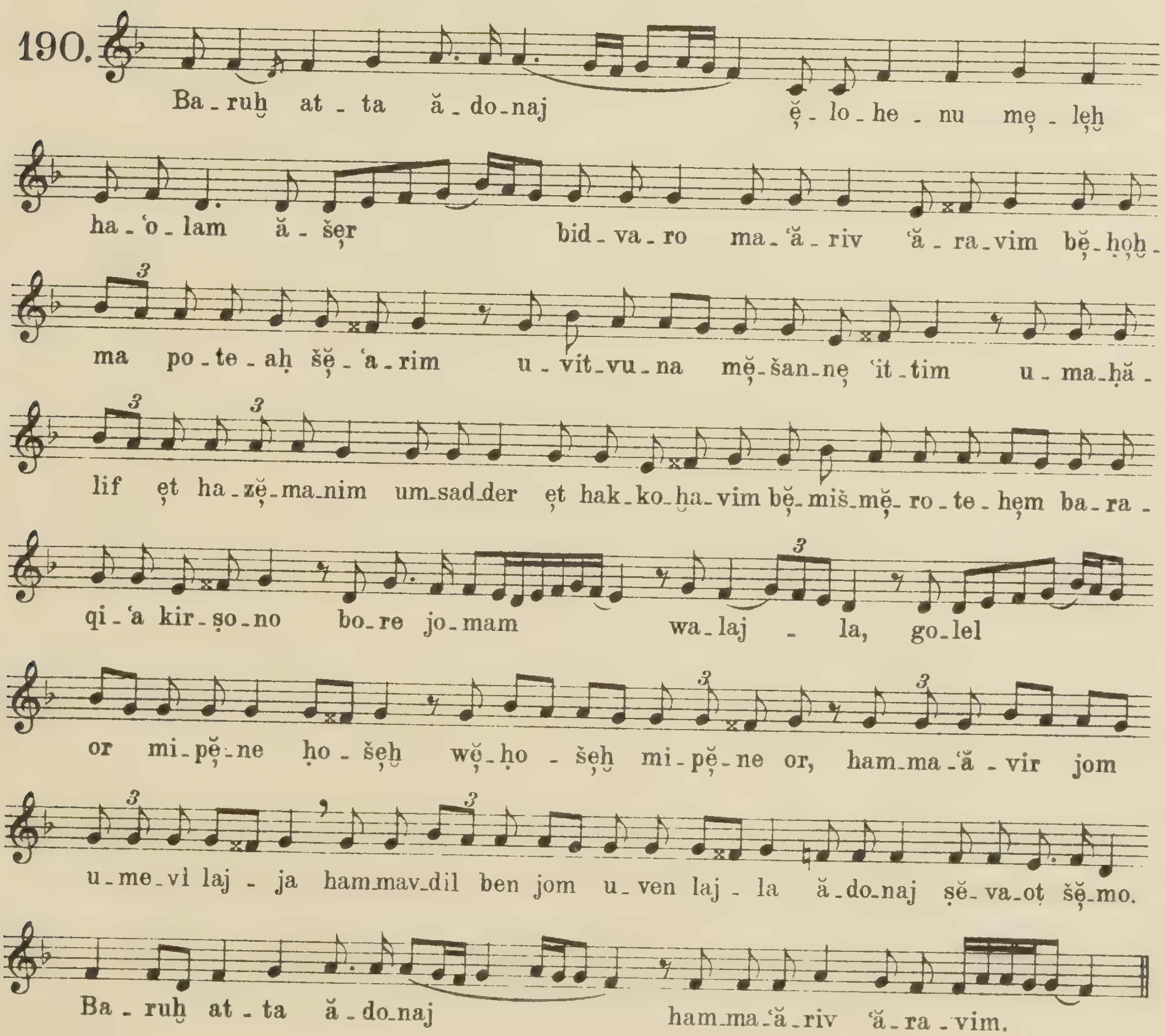


Saloniqui סלוניקי

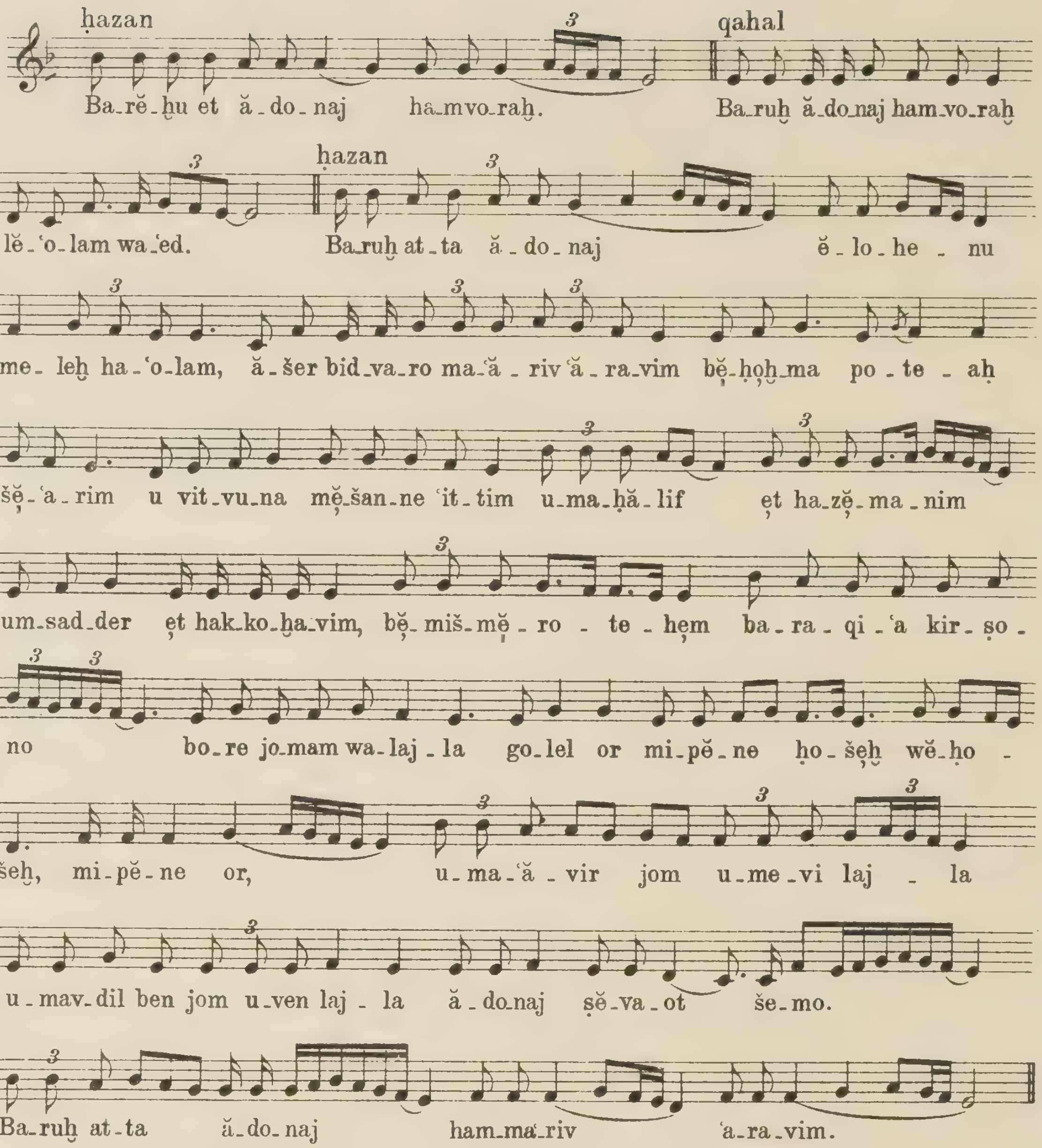
189.



190.

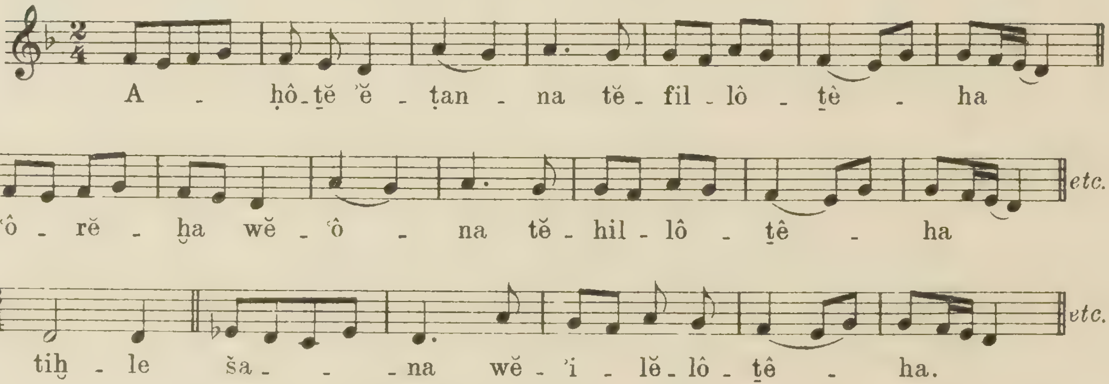


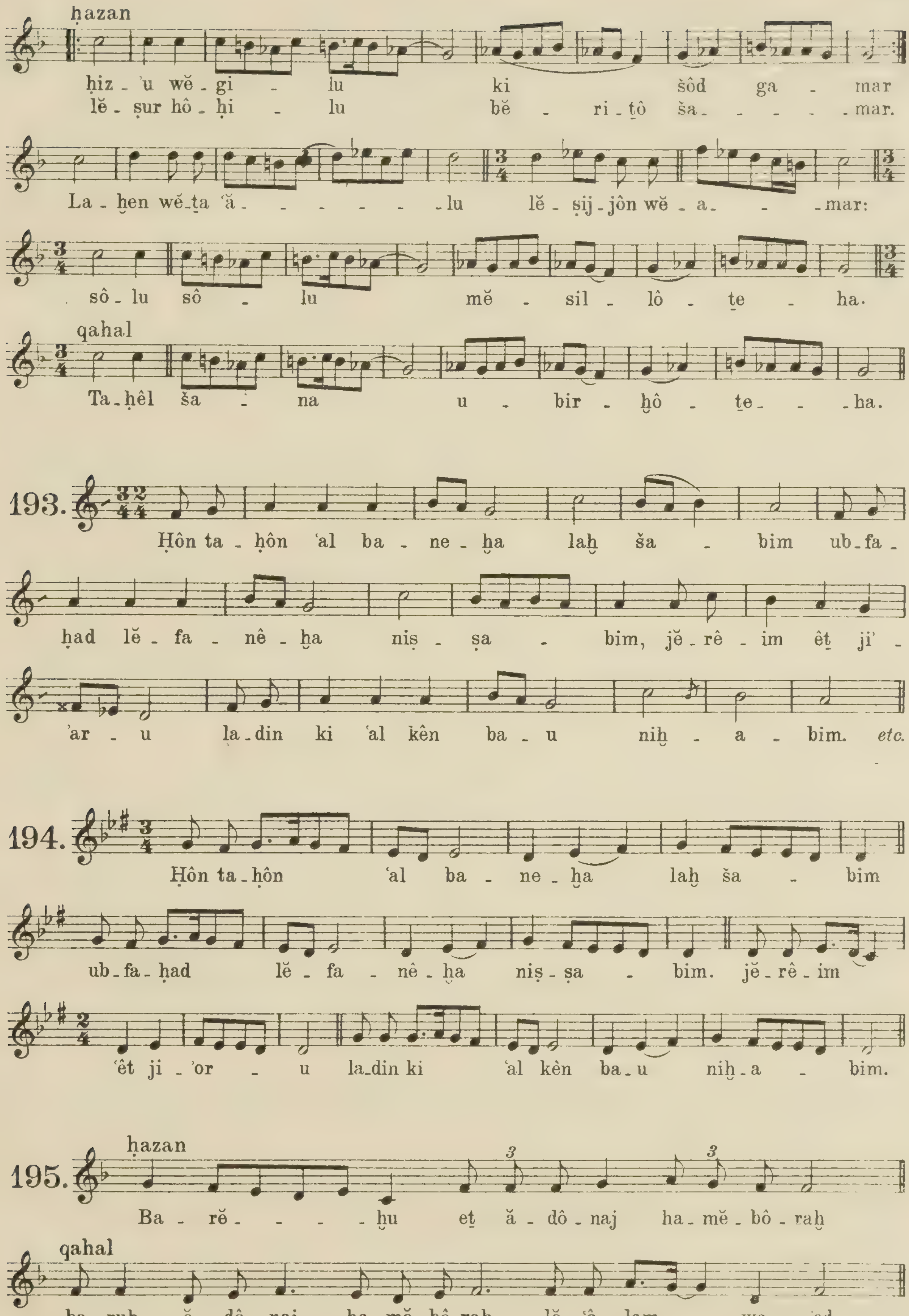
191.



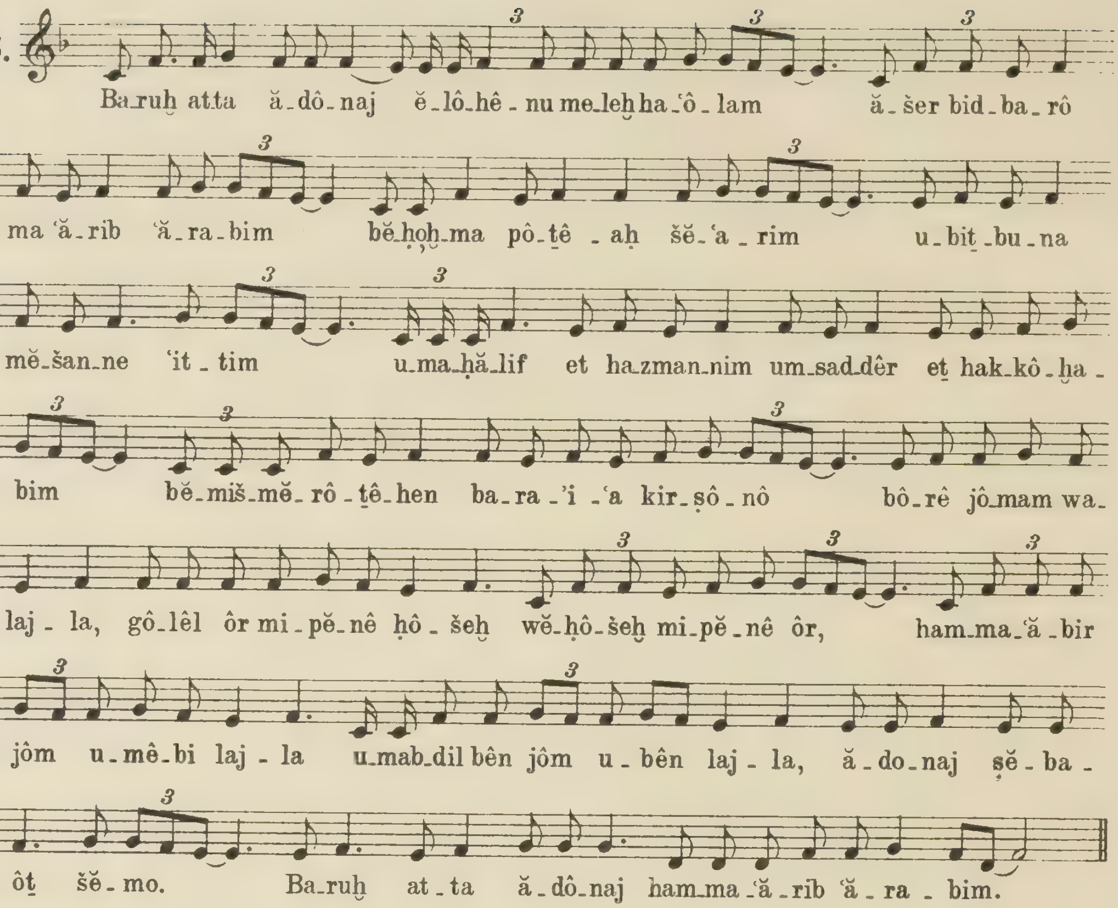
Aleppo-tunes נעימות חלב Aleppo-Weisen Nº 192-196

192.



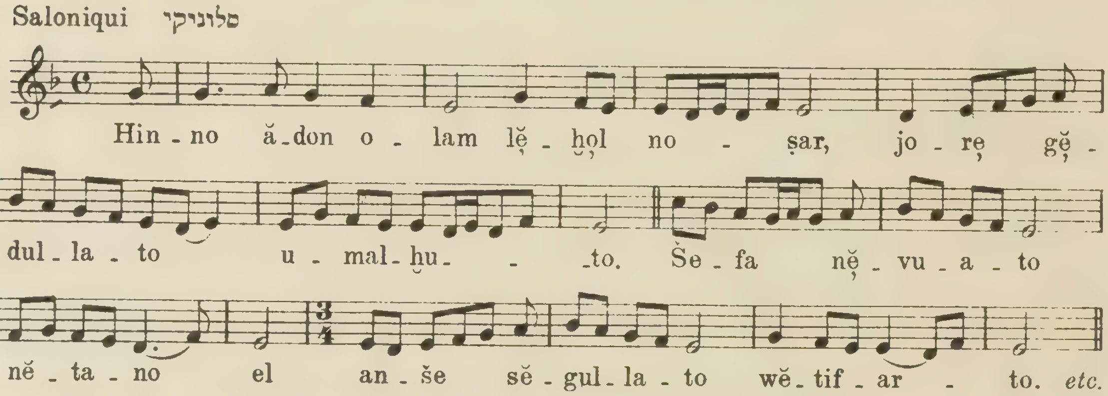

ḥazan
ḥiz - 'u wĕ - gi - lu ki šôd ga - mar
lĕ - ṣur hô - ḥi - lu bĕ - ri - ṯô ša - - - - - mar.
La - ḥen wĕ - ṯa 'ă - - - - - - - lu lĕ - ṣij - jôn wĕ - a - - - mar:
sô - lu sô - lu mĕ - sil - lô - ṯe - ha.
qahal
Ta - ḥêl ša - na u - bir - ḫô - ṯe - - ha.
193.
Ḥôn ta - ḥôn 'al ba - ne - ḫa laḫ ša - bim ub - fa -
ḥad lĕ - fa - nê - ḫa niṣ - ṣa - bim, jĕ - rê - im êṯ ji' -
'ar - u la - din ki 'al kên ba - u niḫ - a - bim. etc.
194.
Ḥôn ta - ḥôn 'al ba - ne - ḫa laḫ ša - bim
ub - fa - ḥad lĕ - fa - nê - ḫa niṣ - ṣa - bim. jĕ - rê - im
'êt ji - 'or - u la - din ki 'al kên ba - u niḫ - a - bim.
195.
ḥazan
Ba - rĕ - - - - ḫu eṯ ă - dô - naj ha - mĕ - bô - raḫ
qahal
ba - ruḫ ă - dô - naj ha - mĕ - bô - raḫ lĕ - 'ô - lam wa - 'ed.

196.

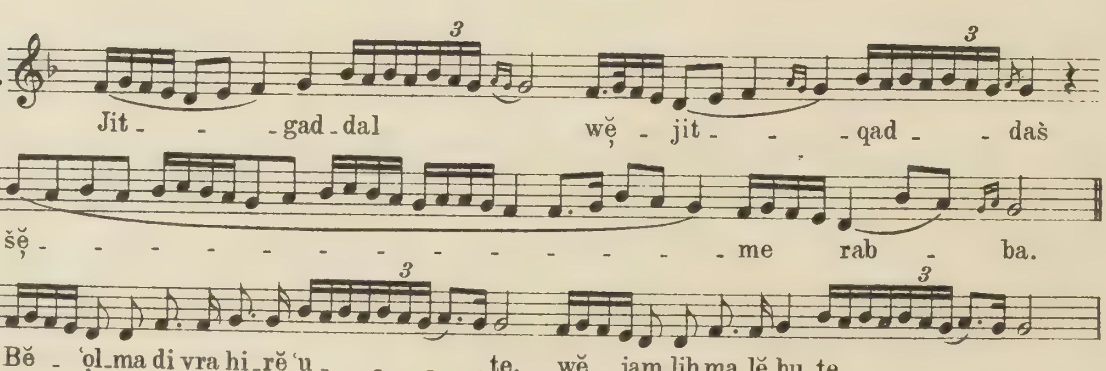


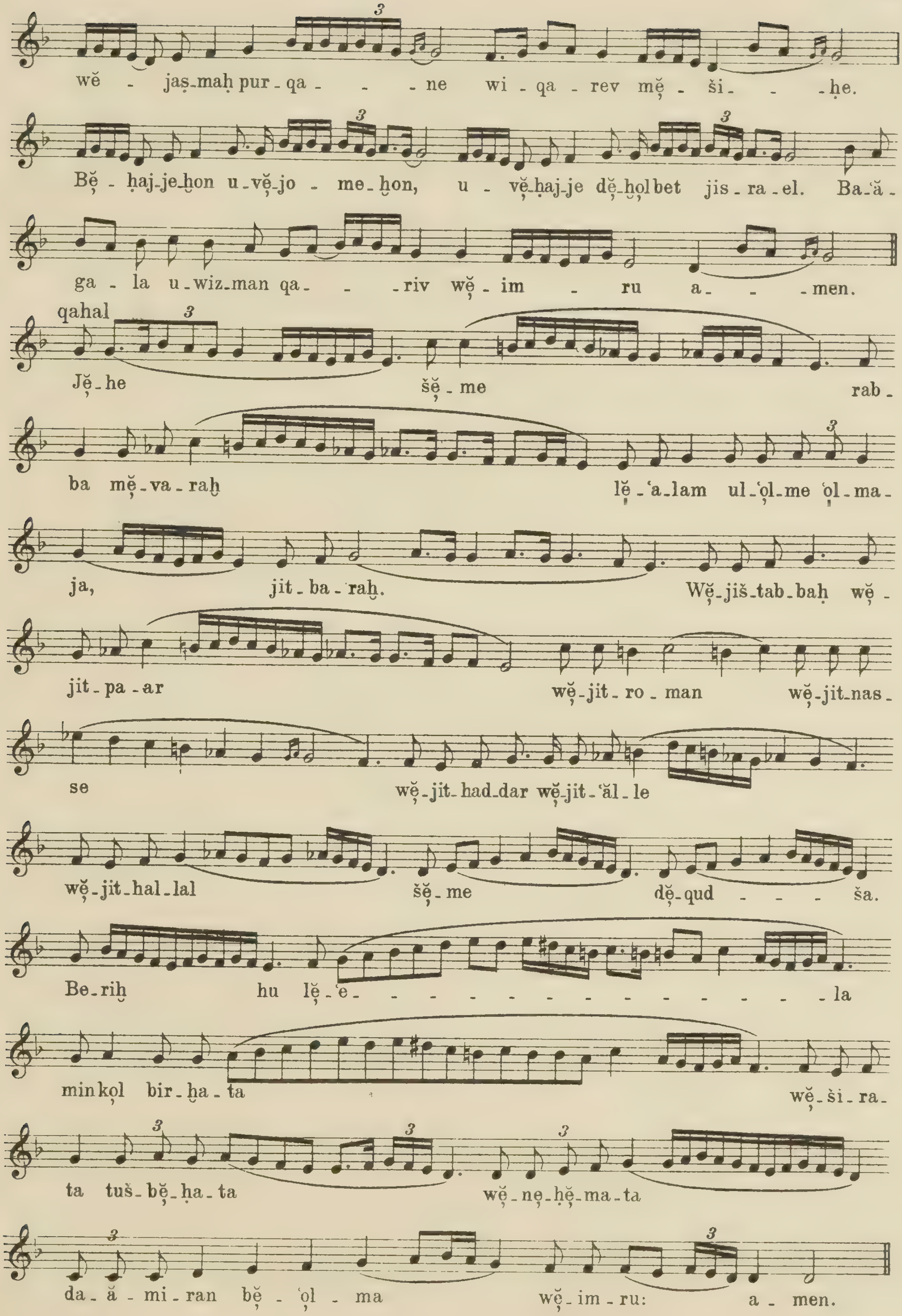
Saloniqui סלוניקי

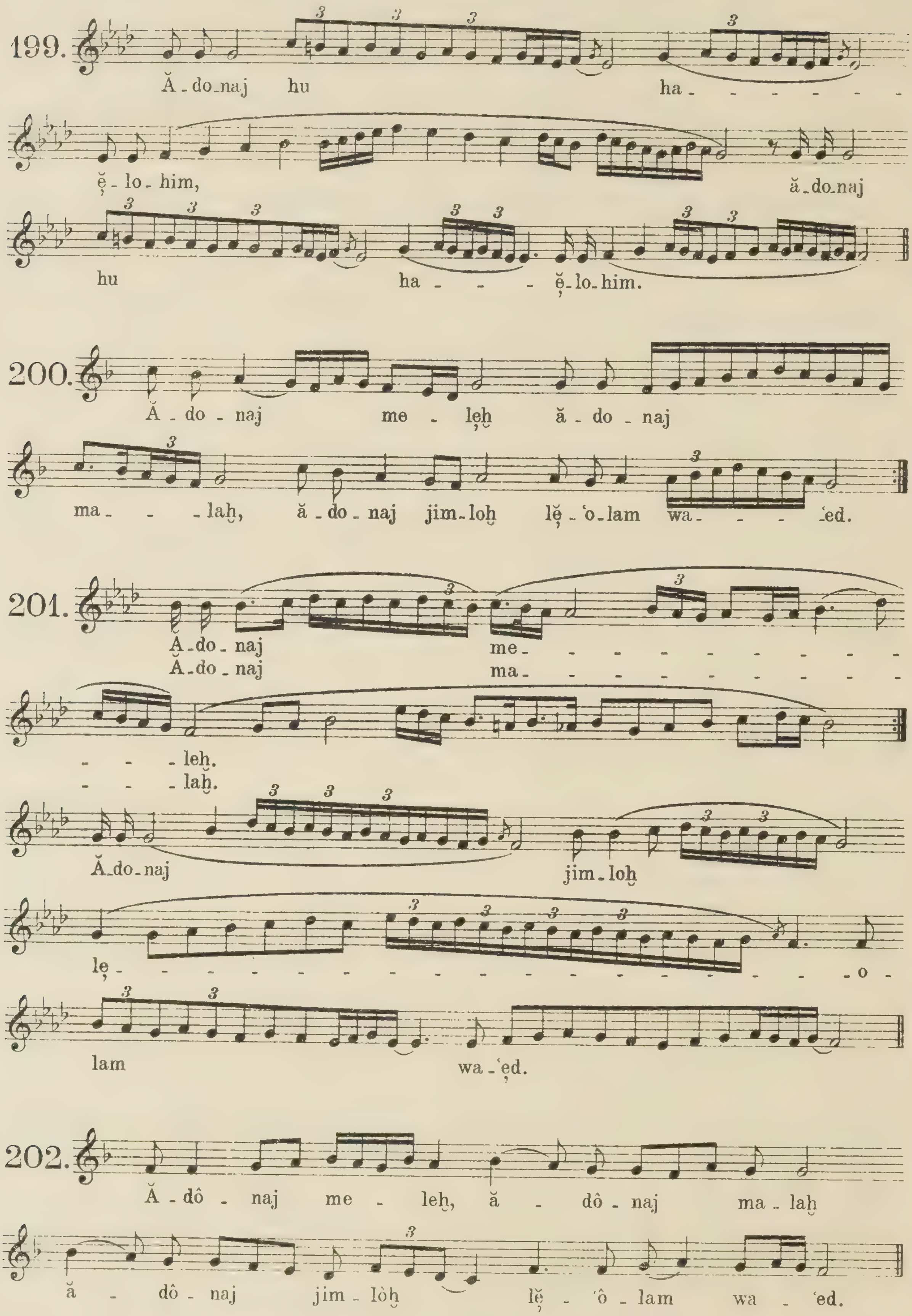
197.



198.

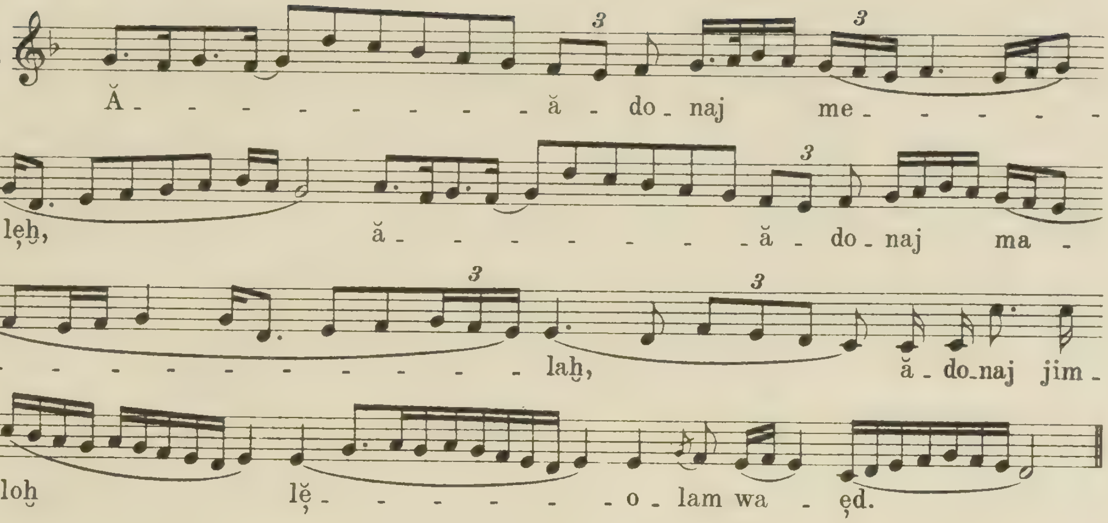



wĕ - jas̩.mah̩ pur - qa - - - ne wi - qa - rev mę̆ - ši - - - h̩e.
Bę̆ - h̩aj.je.ẖon u.vę̆.jo - me.ẖon, u - vę̆.h̩aj.je dę̆.ẖolbet jis - ra - el. Ba.ʿă -
ga - la u - wiz.man qa - - - riv wę̆ - im - ru a - - - men.
qahal
Ję̆.he šę̆.me rab -
ba mę̆.va - raẖ lę̆ - ʿa.lam ul.ʿo̩l.me ʿo̩l.ma -
ja, jit - ba - raẖ. Wę̆.jiš.tab.bah̩ wę̆ -
jit - pa - ar wę̆.jit - ro - man wę̆.jit.nas -
se wę̆.jit.had.dar wę̆.jit - ʿăl - le
wę̆.jit.hal.lal šę̆.me dę̆.qud - - - ša.
Be.riẖ hu lę̆.ʿe - - - - - - - - - - - - - - la
minko̩l bir.ẖa - ta wę̆.ši.ra -
ta tuš.bę̆.h̩a - ta wę̆.nę.h̩ę̆.ma.ta
da - ă - mi - ran bę̆ - ʿo̩l - ma wę̆ - im - ru: a - men.

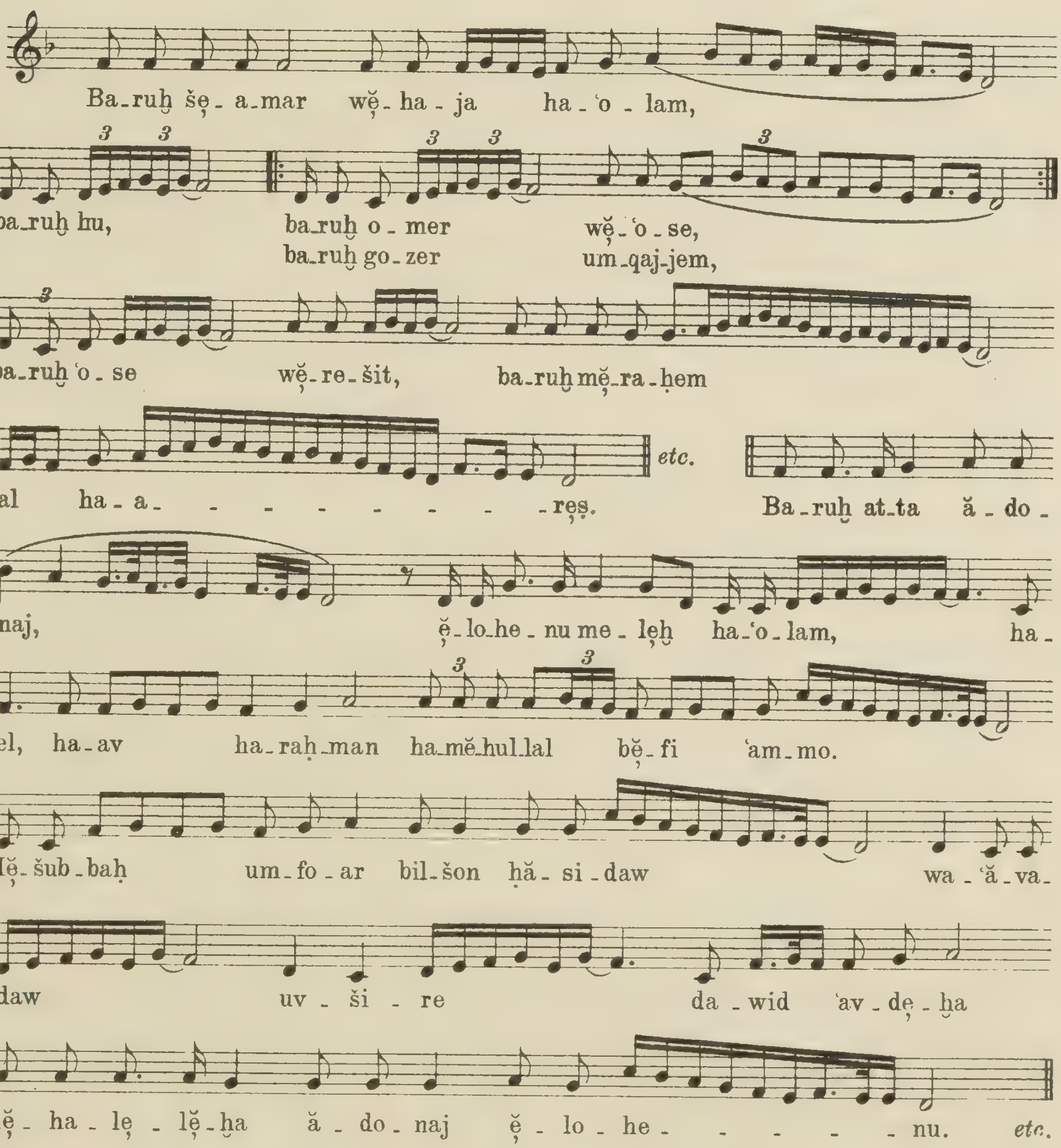

199.
Ă-do-naj hu ha- - - - - - -
ĕ̦-lo-him, ă-do-naj
hu ha- - - ĕ̦-lo-him.
200.
Ă-do-naj me-leḥ ă-do-naj
ma- - -laḫ, ă-do-naj jim-loḫ lĕ̦-ʿo-lam wa- - - ʿed.
201.
Ă-do-naj me- - - - - - - - - - -
Ă-do-naj ma- - - - - - - - - - -
- - - leḫ.
- - - laḫ.
Ă-do-naj jim-loḫ
le̦- - - - - - - - - - - - - - - - -o-
lam wa-ʿe̦d.
202.
Ă-dô-naj me-leḫ, ă-dô-naj ma-laḫ
ă-dô-naj jim-lòḫ lĕ̦-ʿô-lam wa-ʿed.

Balkan בלקן

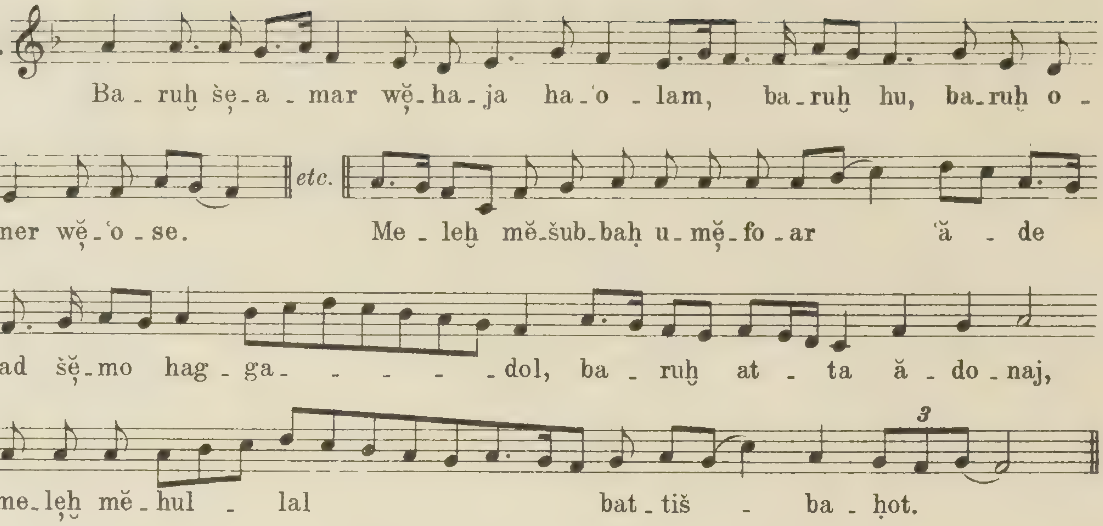
203.



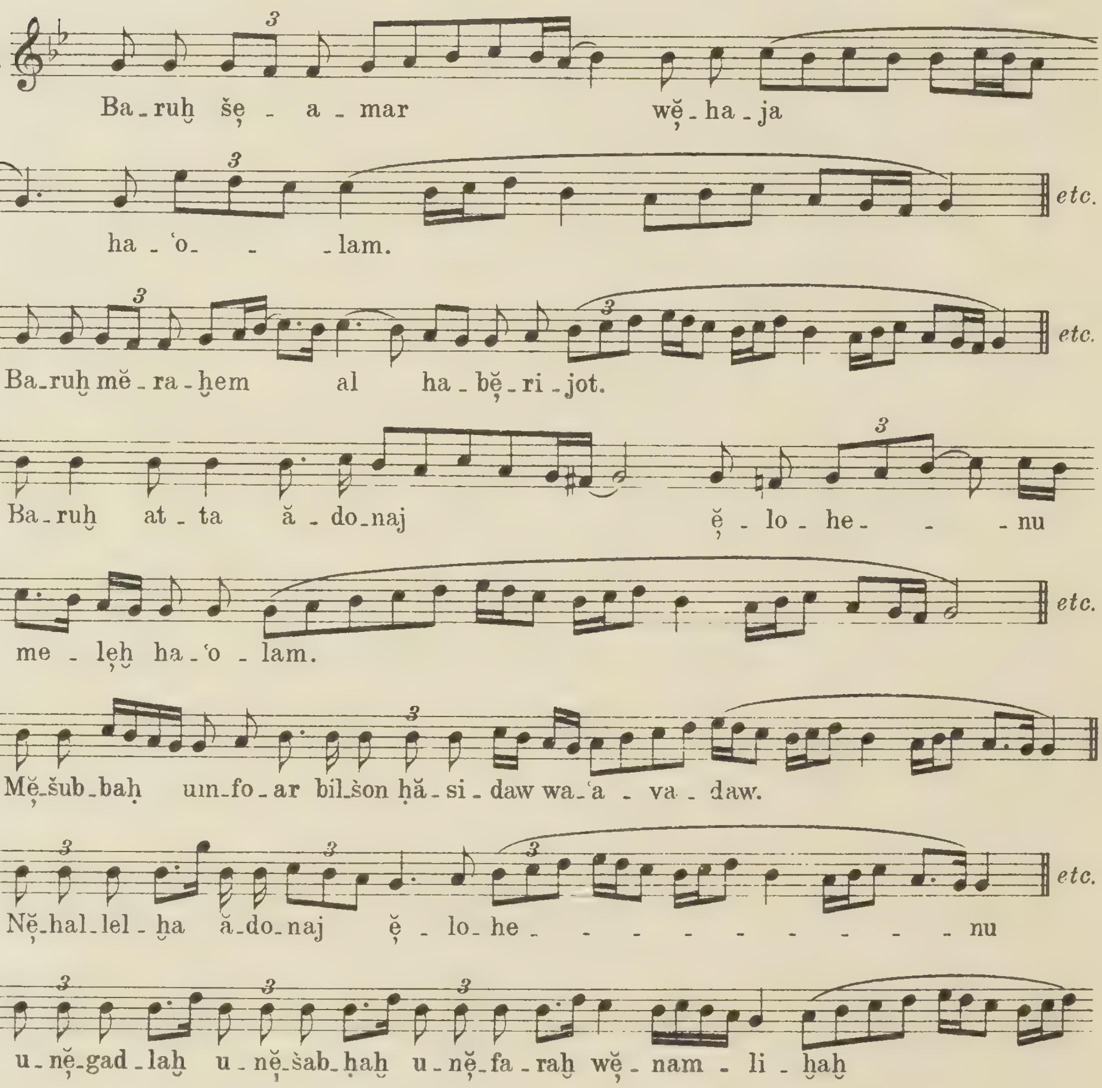
204.



205.

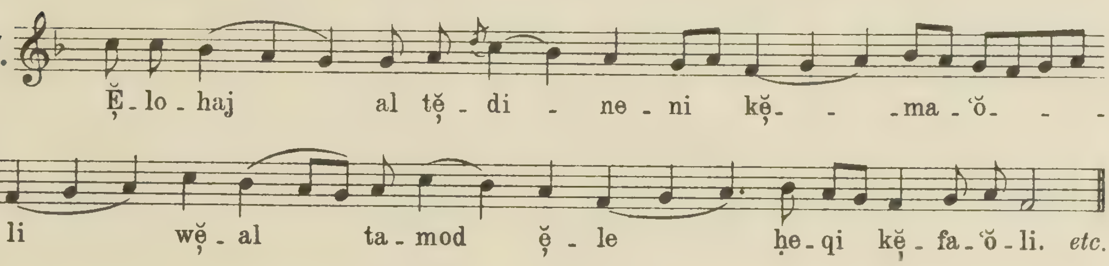

Ba_ruḫ šẹ_a_mar wẹ̆_ha_ja ha_ʻo_lam, ba_ruḫ hu, ba_ruḫ o_
mer wẹ̆_ʻo_se.
etc.
Me_leḫ mĕ_šub_baḥ u_mẹ̆_fo_ar ʻă_de
ʻad šẹ̆_mo hag_ga_dol, ba_ruḫ at_ta ă_do_naj,
me_lẹḫ mĕ_hul_lal bat_tiš_ba_ḥot.

206.

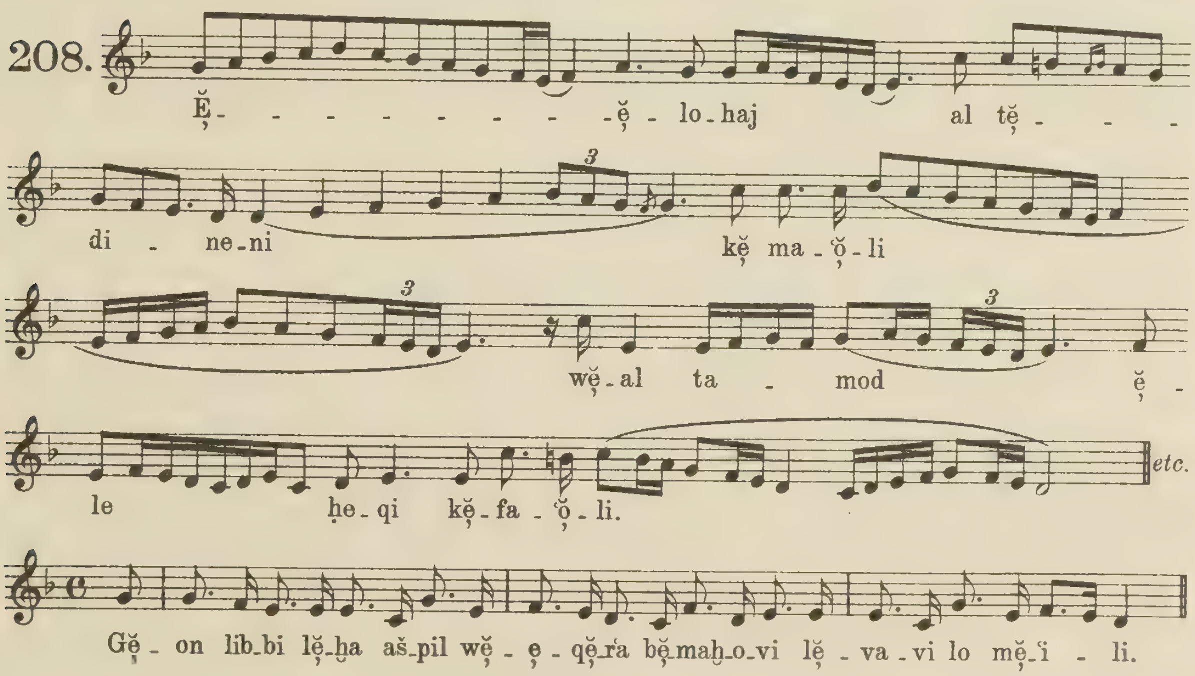

Ba_ruḫ šẹ_a_mar wẹ̆_ha_ja
ha_ʻo_lam.
etc.
Ba_ruḫ mĕ_ra_ḫem al ha_bẹ̆_ri_jot.
etc.
Ba_ruḫ at_ta ă_do_naj ẹ̆_lo_he_nu
me_lẹḫ ha_ʻo_lam.
etc.
Mẹ̆_šub_baḥ um_fo_ar bil_šon ḥă_si_daw wa_ʻa_va_daw.
Nẹ̆_hal_lel_ḫa ă_do_naj ẹ̆_lo_he_nu
etc.
u_nẹ̆_gad_laḫ u_nẹ̆_šab_ḫaḫ u_nẹ̆_fa_raḫ wẹ̆_nam_li_ḫaḫ



207.

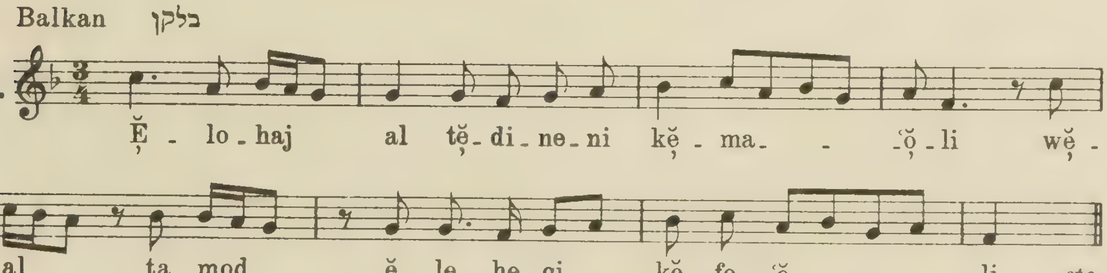


208.

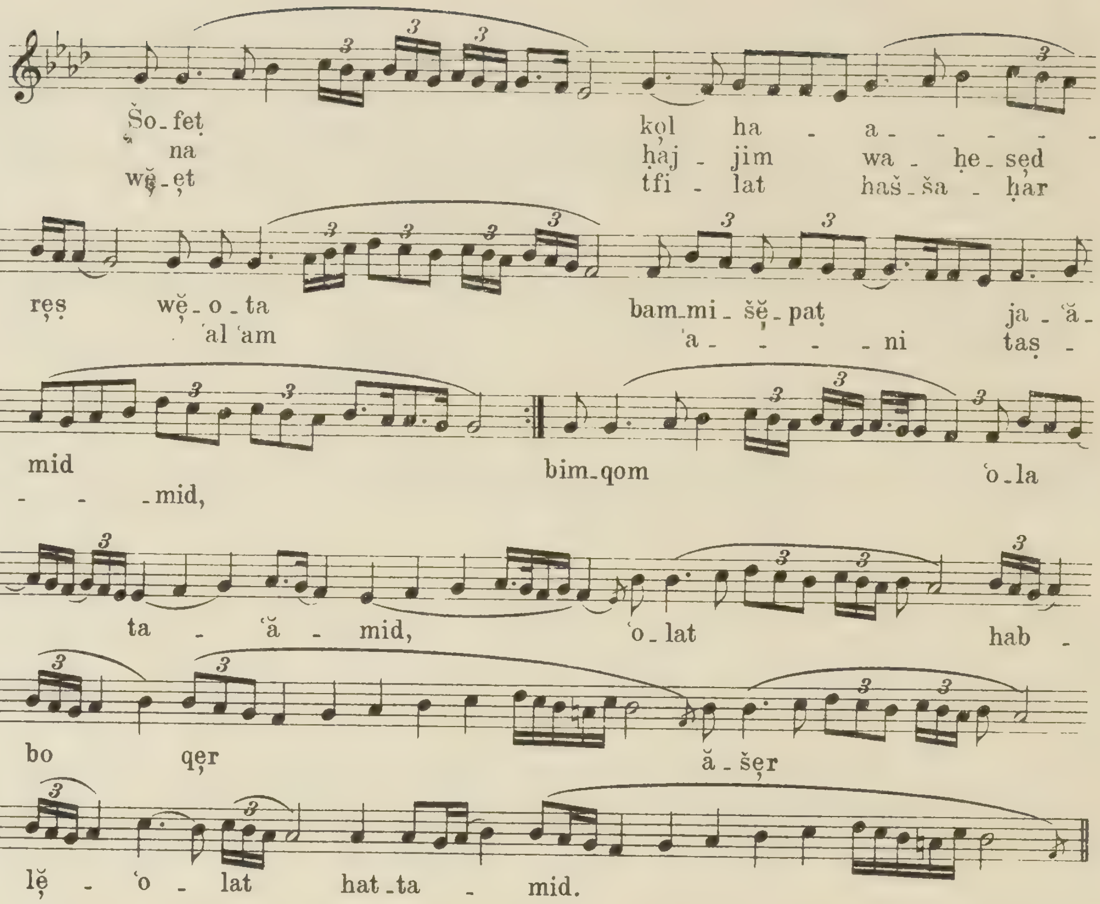


Balkan בלקן

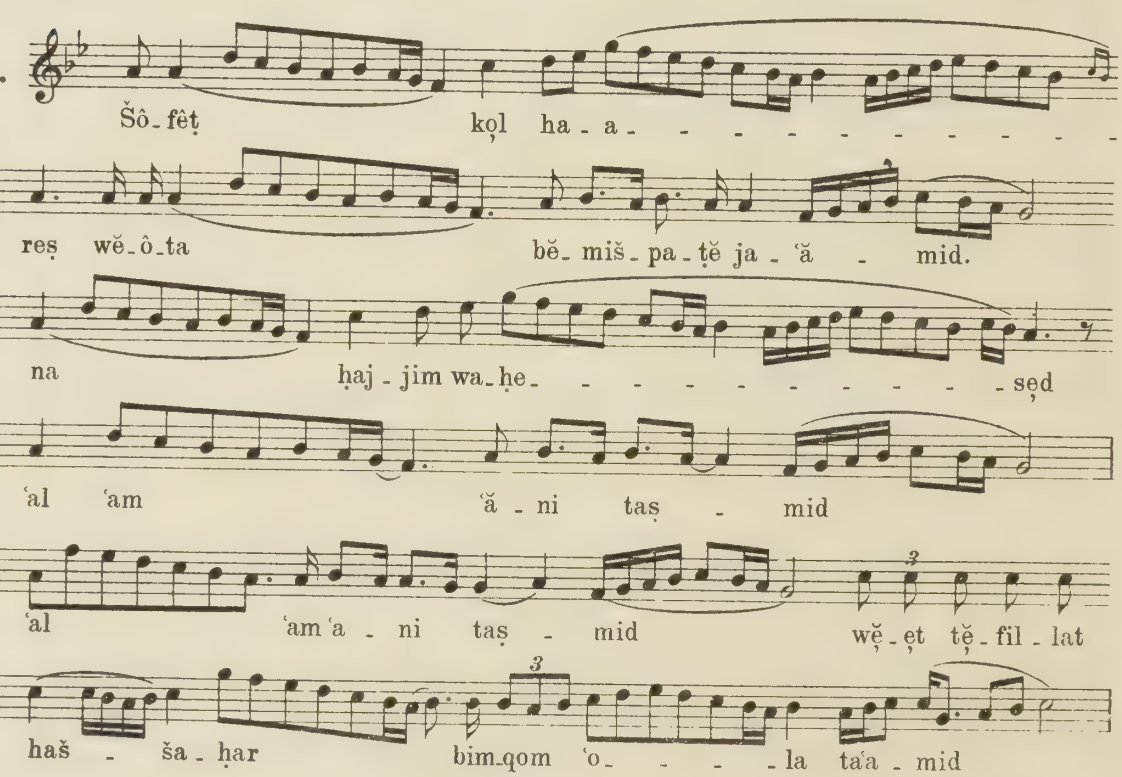
209.

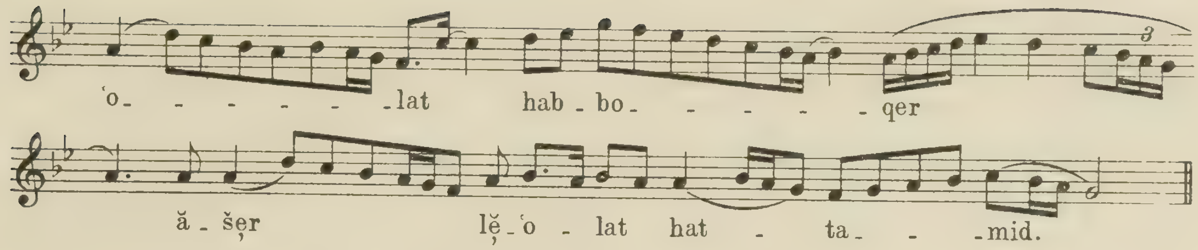


210.


Šo_fet kol ha - a- - - - -
na ḥaj - jim wa - ḥe_sed
wĕ_ẹt tfi - lat haš_ša - ḥar
rẹș wĕ_o_ta bam_mi_šĕ_paṭ ja - ʿă_
ʿal ʿam ʿa - - - - ni taṣ -
mid bim_qom ʿo_la
- - -mid,
ta - ʿă - mid, ʿo_lat hab -
bo qẹr ă_šẹr
lĕ - ʿo - lat hat_ta - mid.

211.


Šô_fêṭ kọl ha_a- - - - - - - - - - - -
reș wĕ_ô_ta bĕ_miš_pa_ṭĕ ja - ʿă - mid.
na ḥaj - jim wa_ḥe- - - - - - - - - - - -sẹd
ʿal ʿam ʿă - ni taș - mid
ʿal ʿam ʿa - ni taș - mid wĕ_ẹt tĕ_fil_lat
haš - ša_ḥar bim_qom ʿo- - - - -la taʿa_mid



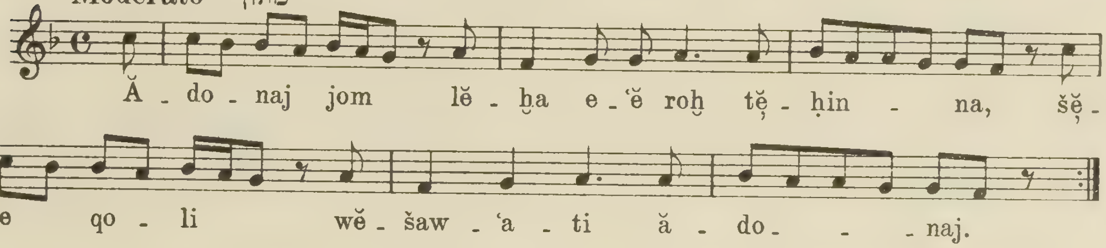
Balkan בלקן

212.

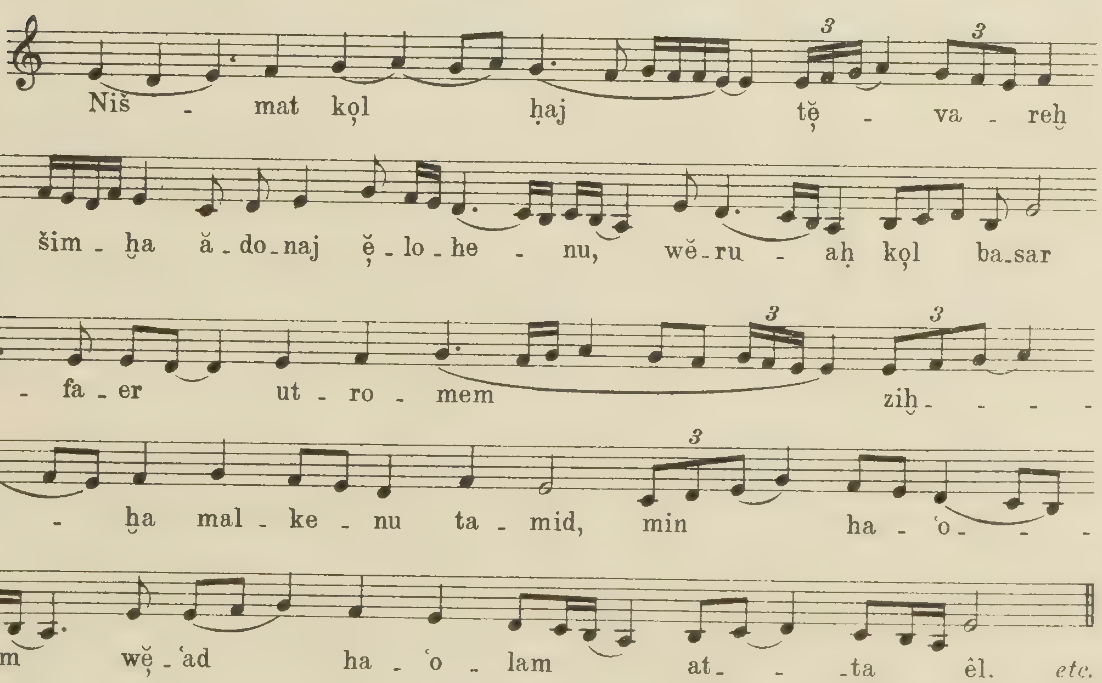


Moderato מתון

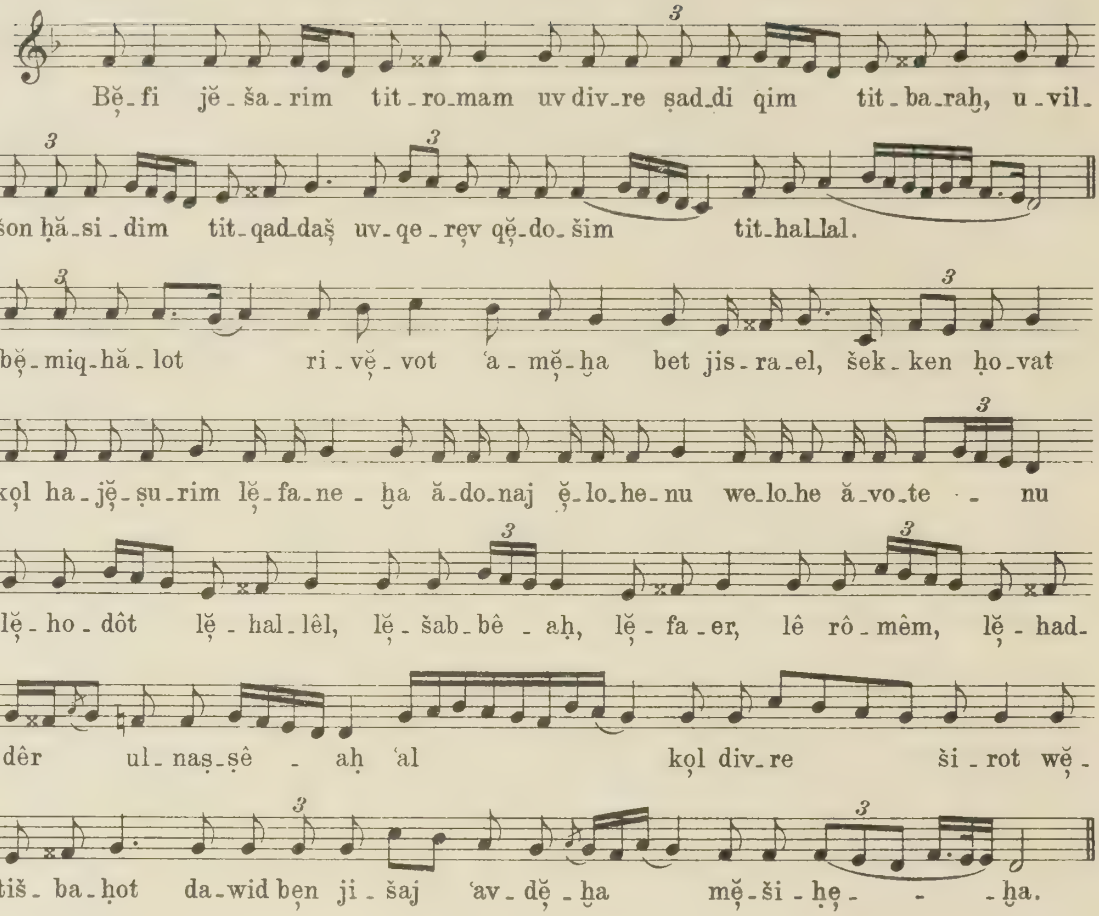
213.



214.



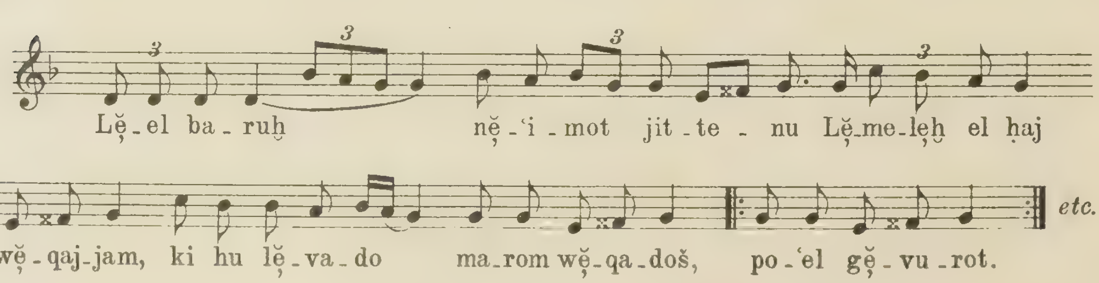
215.

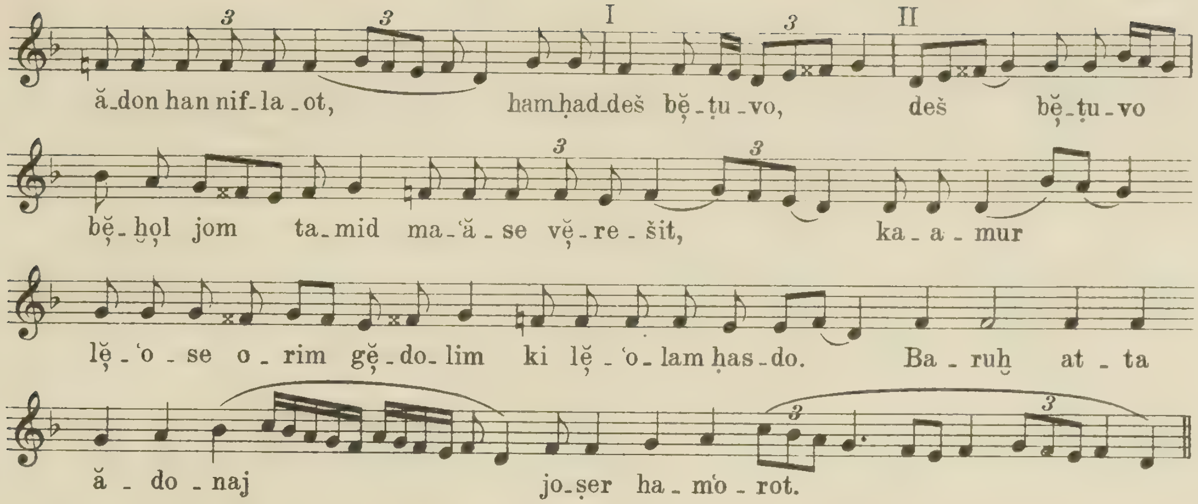

Bẹ̆_fi jĕ_ša_rim tit_ro_mam uv div_re ṣad_di qim tit_ba_raẖ, u_vil_
šon ḥă_si_dim tit_qad_daš uv_qe_rẹv qẹ̆_do_šim tit_hal_lal.
bẹ̆_miq_hă_lot ri_vẹ̆_vot ʿa_mẹ̆_ẖa bet jis_ra_el, šek_ken ḥo_vat
kọl ha_jẹ̆_ṣu_rim lẹ̆_fa_ne_ẖa ă_do_naj ẹ̆_lo_he_nu we_lo_he ă_vo_te_ _ nu
lẹ̆_ho_dôt lẹ̆_hal_lêl, lẹ̆_šab_bê_aḥ, lẹ̆_fa_er, lê rô_mêm, lẹ̆_had_
dêr ul_nas_ṣê_aḥ ʿal kọl div_re ši_rot wẹ̆_
tiš_ba_ḥot da_wid bẹn ji_šaj ʿav_dẹ̆_ẖa mẹ̆_ši_ḥẹ_ _ _ẖa.

216.


Wẹ̆_ha_o_fa_nim wẹ̆_ḥaj_jot haq_qo_dẹš bẹ̆_ra_ʿaš ga_dol mit_
na_sẹ̆_im lẹ̆_ʿu_mat ha_sẹ̆_ra_fim lẹ̆_ʿum_ma_tam mẹ̆_ša_bẹ̆_ḥim wẹ̆_o_mẹ̆_
rim. Ba_ruẖ kẹ̆_vod ă_do_naj mi_mẹ̆_ko_mo.

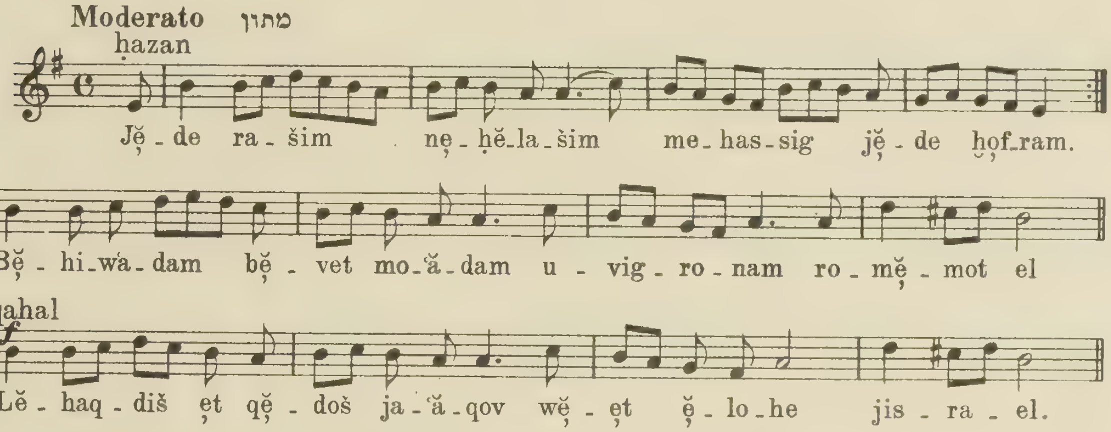
217.


Lẹ̆_el ba_ruẖ nẹ̆_ʿi_mot jit_te_nu Lẹ̆_me_lẹẖ el ḥaj
wẹ̆_qaj_jam, ki hu lẹ̆_va_do ma_rom wẹ̆_qa_doš, po_ʿel gẹ̆_vu_rot.
etc.

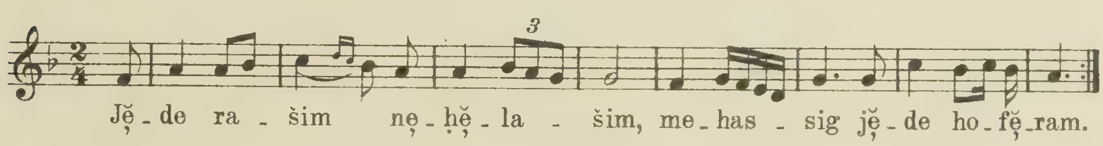


Moderato מתון

218.



219.



Lento לאט

220.



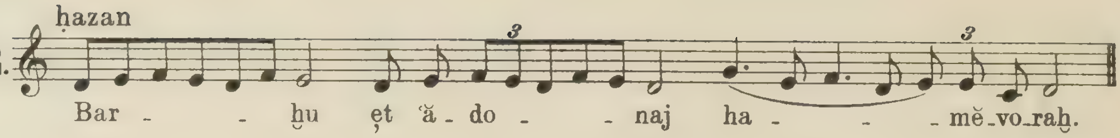
Andante בנעימות בהליכה

221.

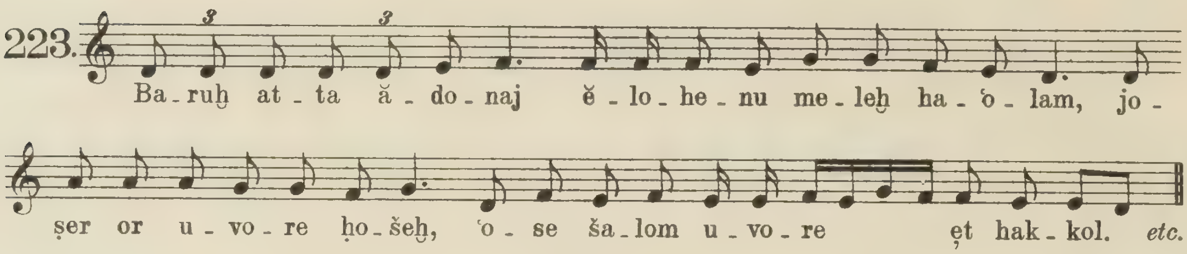


hazan

222.

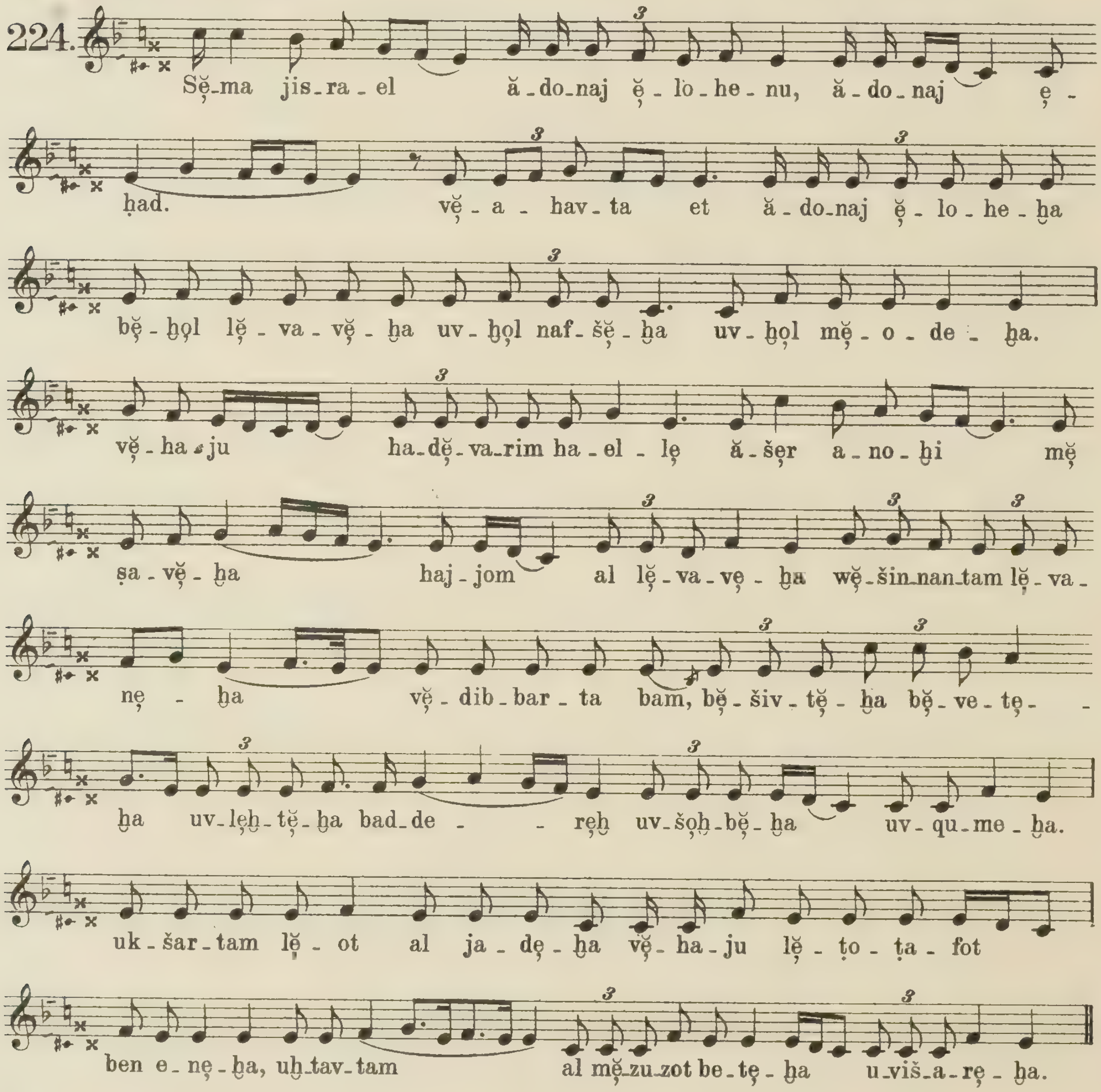


223.

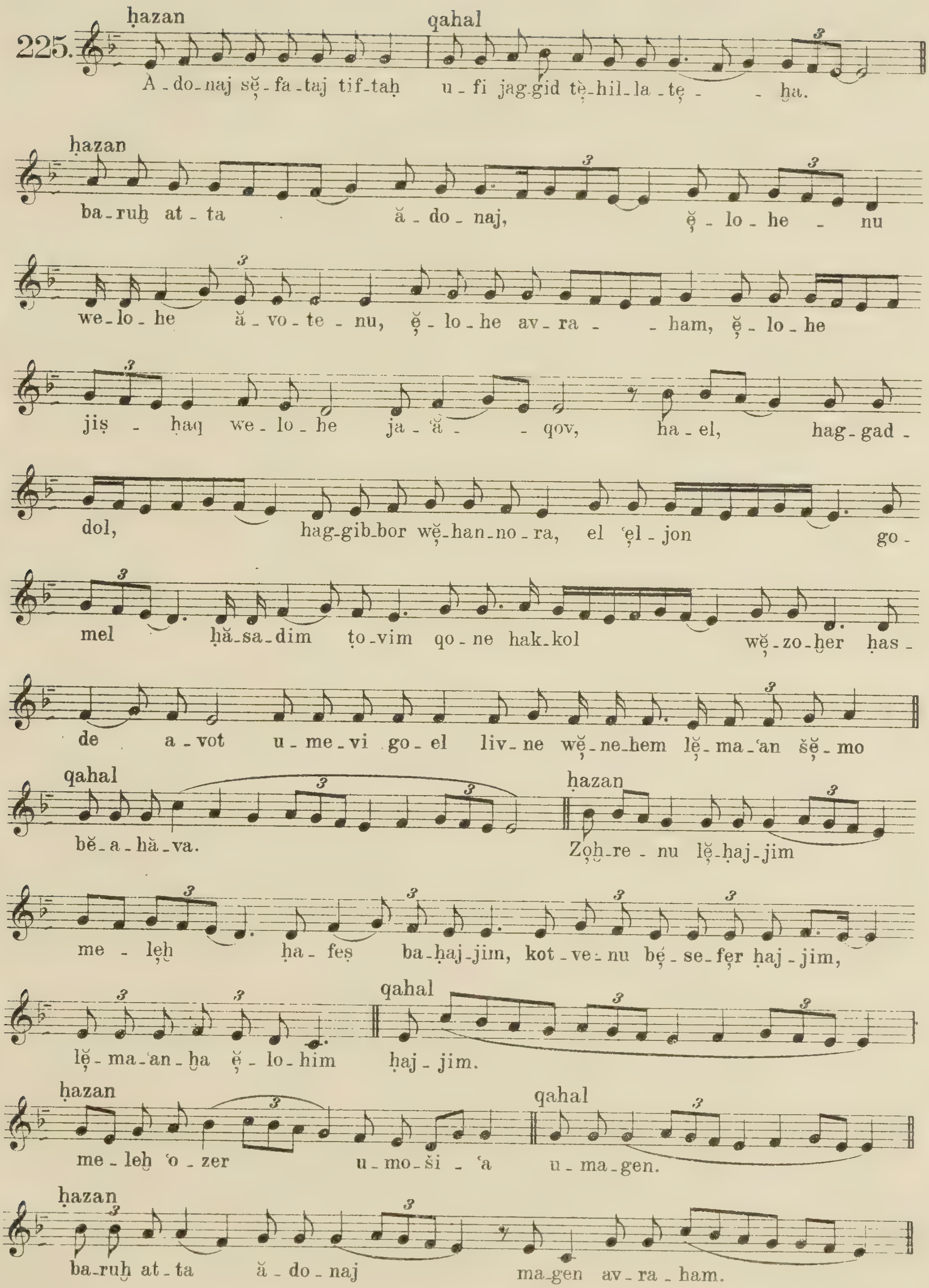


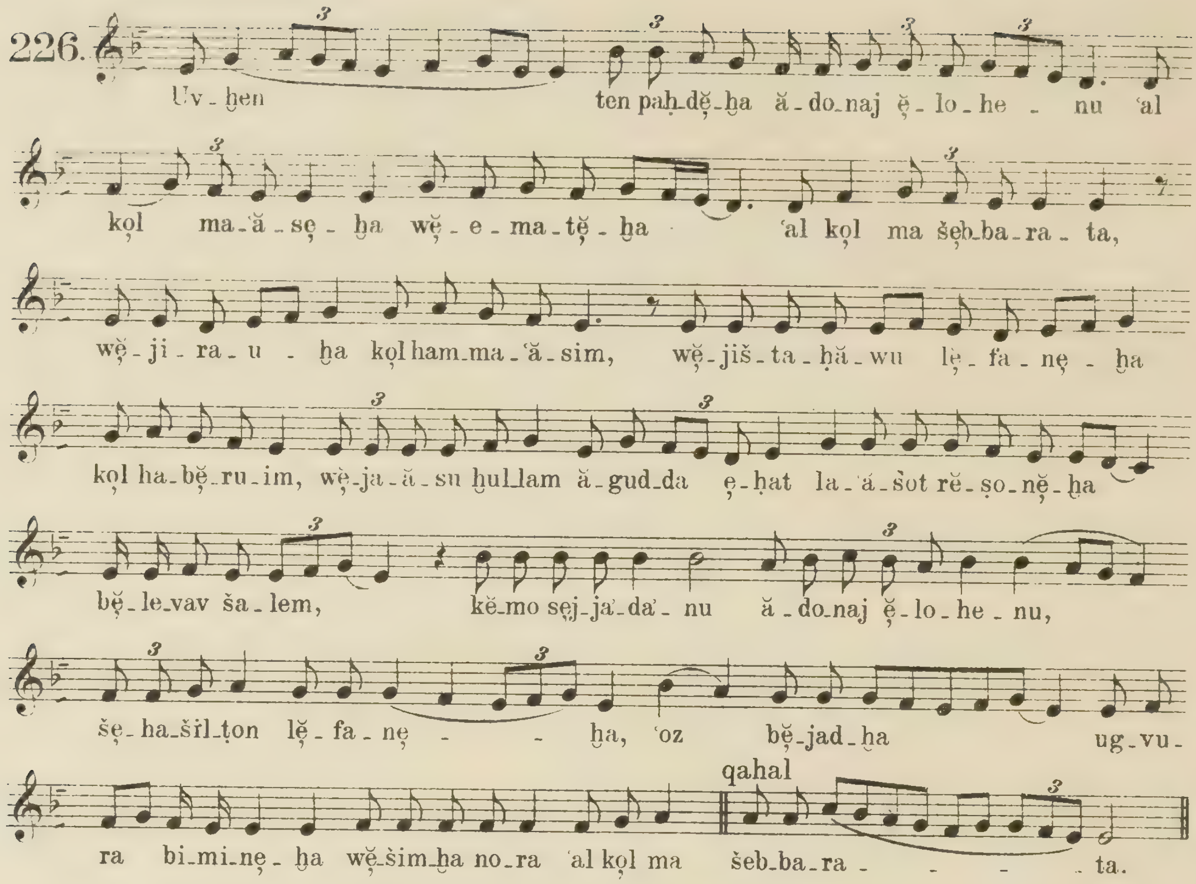
Saloniqui סלוניקי

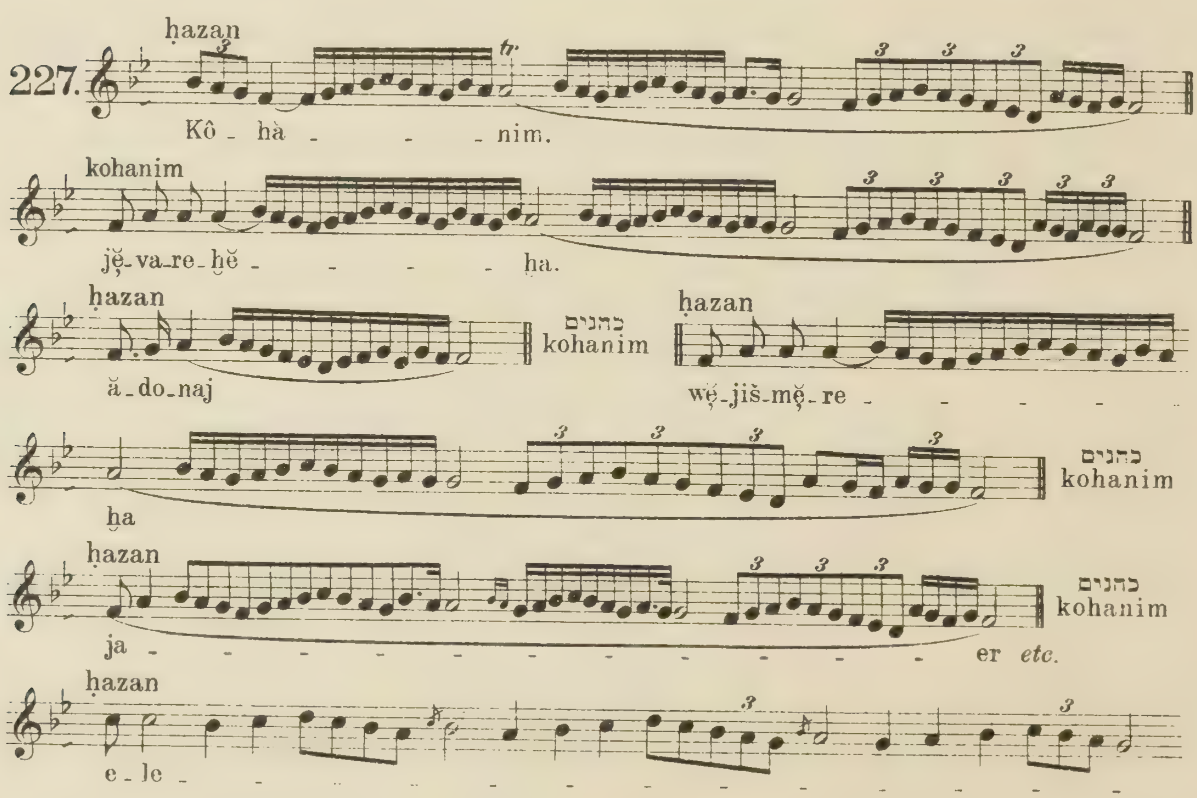
224.

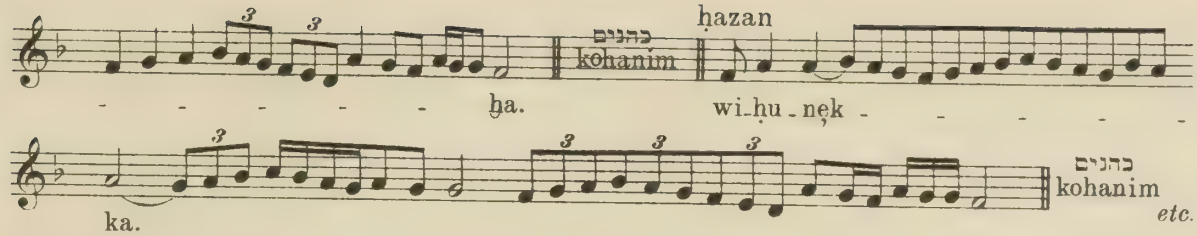


225.

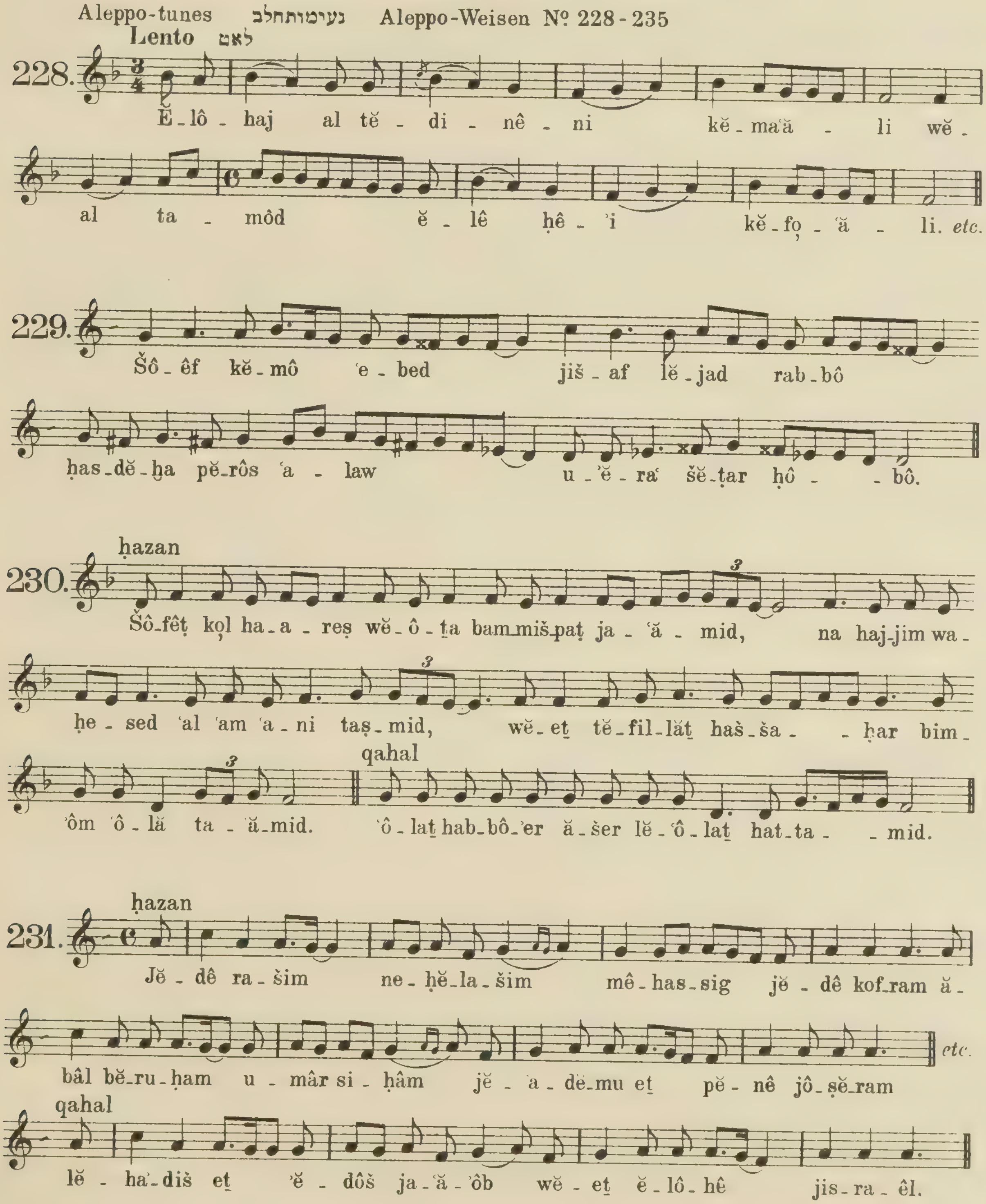

ḥazan
qahal
À-do-naj sẹ̆-fa-taj tif-taḥ u-fi jag-gid tẹ-hil-la-tẹ - - ḥa.
ḥazan
ba-ruḫ at-ta ă-do-naj, ẹ̆-lo-he - nu
we-lo-he ă-vo-te-nu, ẹ̆-lo-he av-ra - - ham, ẹ̆-lo-he
jiṣ - ḥaq we-lo-he ja-ʿă - - qov, ha-el, hag-gad-
dol, hag-gib-bor wẹ̆-han-no-ra, el ʿẹl-jon go-
mel ḥă-sa-dim ṭo-vim qo-ne hak-kol wẹ̆-zo-ḫer ḥas-
de a-vot u-me-vi go-el liv-ne wẹ̆-ne-hem lẹ̆-ma-ʿan šẹ̆-mo
qahal
bĕ-a-hă-va.
ḥazan
Zọḫ-re - nu lẹ̆-ḥaj-jim
me - lẹḫ ḥa-feṣ ba-ḥaj-jim, kot-ve-nu bẹ-se-fẹr ḥaj-jim,
lẹ̆-ma-ʿan-ḫa ẹ̆-lo-him ḥaj - jim.
qahal
ḥazan
me-leḫ ʿo-zer u-mo-ši - ʿa u-ma-gen.
qahal
ḥazan
ba-ruḫ at-ta ă-do-naj ma-gen av-ra-ham.


226.
Uv_ḫen ten paḥ_dĕ_ḫa ă_do_naj ẹ_lo_he _ nu ʿal
kọl ma_ʿă_sẹ_ḫa wĕ_e_ma_tĕ_ḫa ʿal kọl ma šẹb_ba_ra_ta,
wẹ_ji_ra_u_ḫa kọl ham_ma_ʿă_sim, wĕ_jiš_ta_ḥă_wu lẹ_fa_nẹ_ḫa
kọl ha_bĕ_ru_im, wẹ_ja_ʿă_su ḫul_lam ă_gud_da ẹ_ḥat la_ʿă_ṡot rĕ_ṣo_nĕ_ḫa
bĕ_le_vav ša_lem, kĕ_mo sẹj_ja_daʿ_nu ă_do_naj ĕ_lo_he_nu,
šẹ_ha_šĭl_ṭon lĕ_fa_nẹ_ḫa, ʿoz bĕ_jad_ḫa ug_vu_
ra bi_mi_nẹ_ḫa wĕ_ṡim_ḫa no_ra ʿal kọl ma qahal šeb_ba_ra_ta.

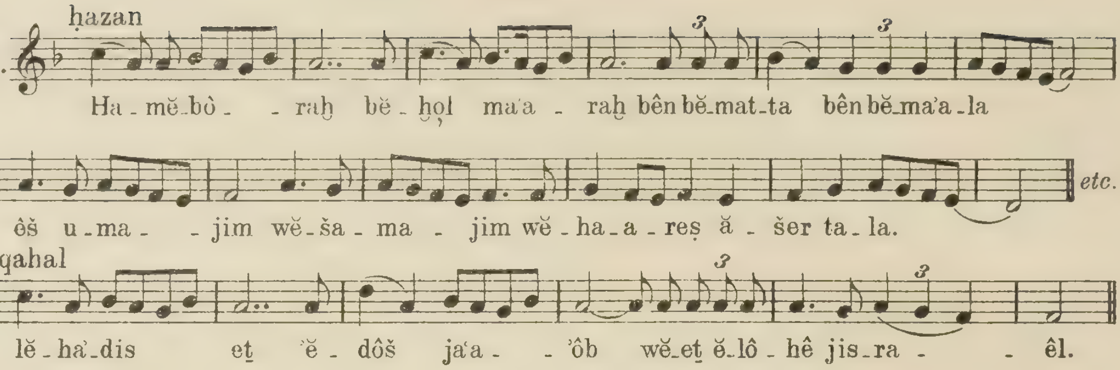

227.
ḥazan
Kô_hà_nim.
kohanim
jĕ_va_re_ḫĕ_ha.
ḥazan
ă_do_naj
כהנים
kohanim
ḥazan
wẹ_jiš_mĕ_re_ḫa
כהנים
kohanim
ḥazan
ja_er etc.
כהנים
kohanim
ḥazan
e_le



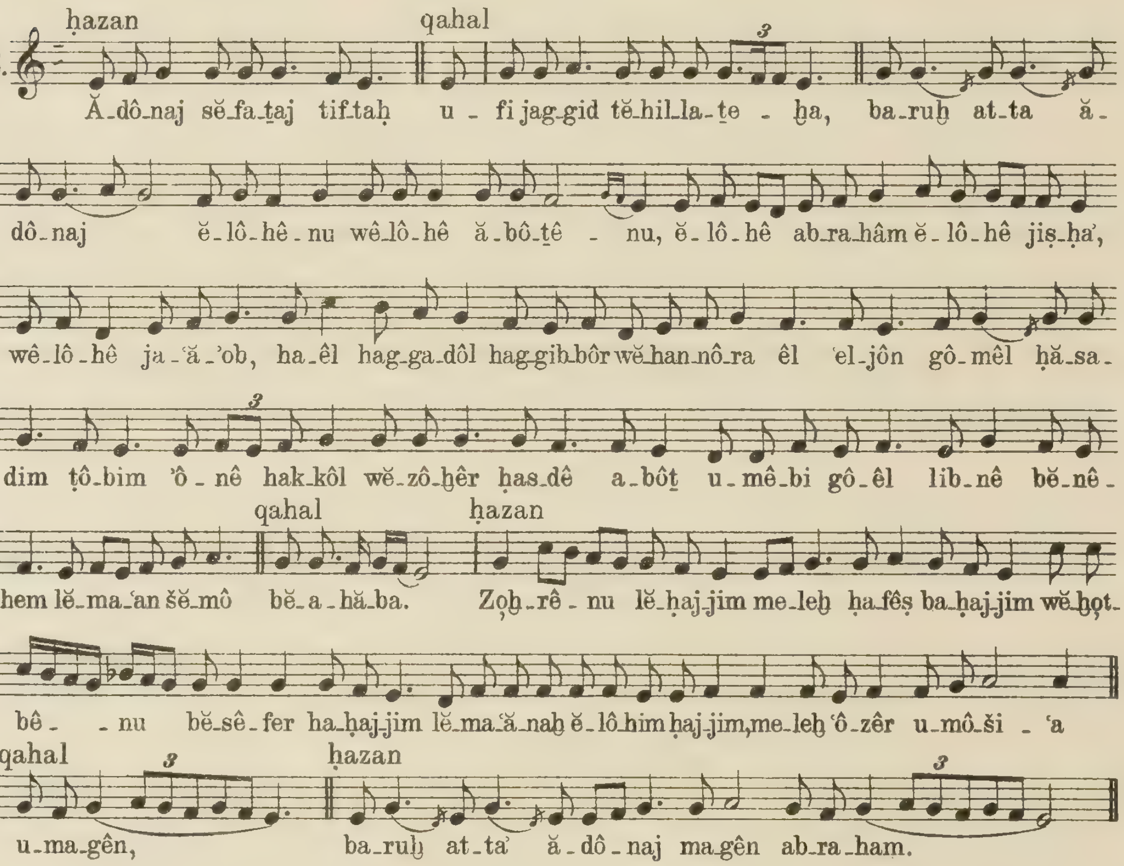
Aleppo-tunes נעימותחלב Aleppo-Weisen № 228-235



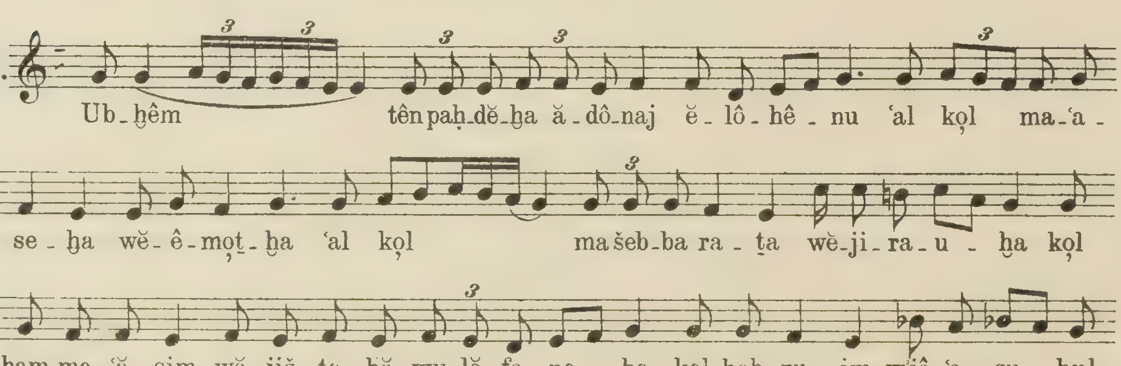
232.

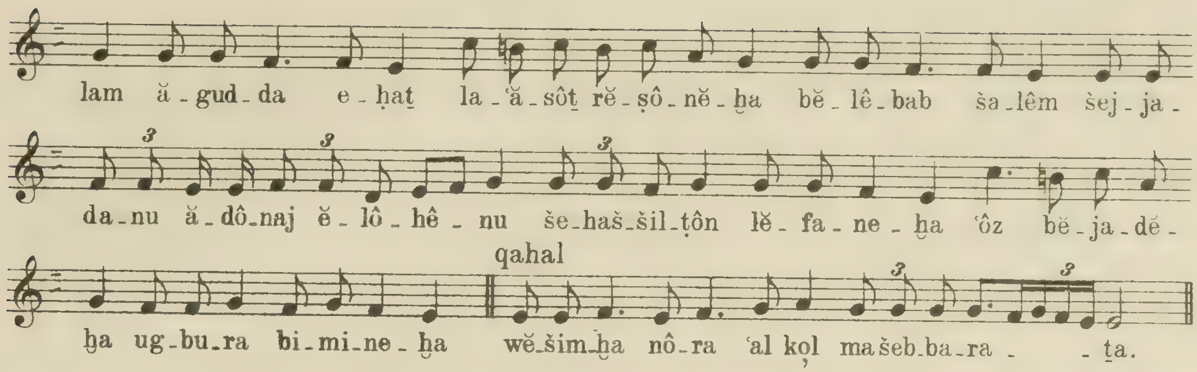

ḥazan
Ha - mĕ-bò - - raḫ bĕ - ḫọl ma'a - raḫ bên bĕ-mat-ta bên bĕ-ma'a-la
ès u-ma - - jim wĕ-ša - ma - jim wĕ - ha-a - reṣ ă - šer ta-la.
etc.
qahal
lĕ-ha'-dis et 'ĕ - dôš ja'a - - 'ôb wĕ-et ĕ-lô - hê jis-ra - - êl.

233.

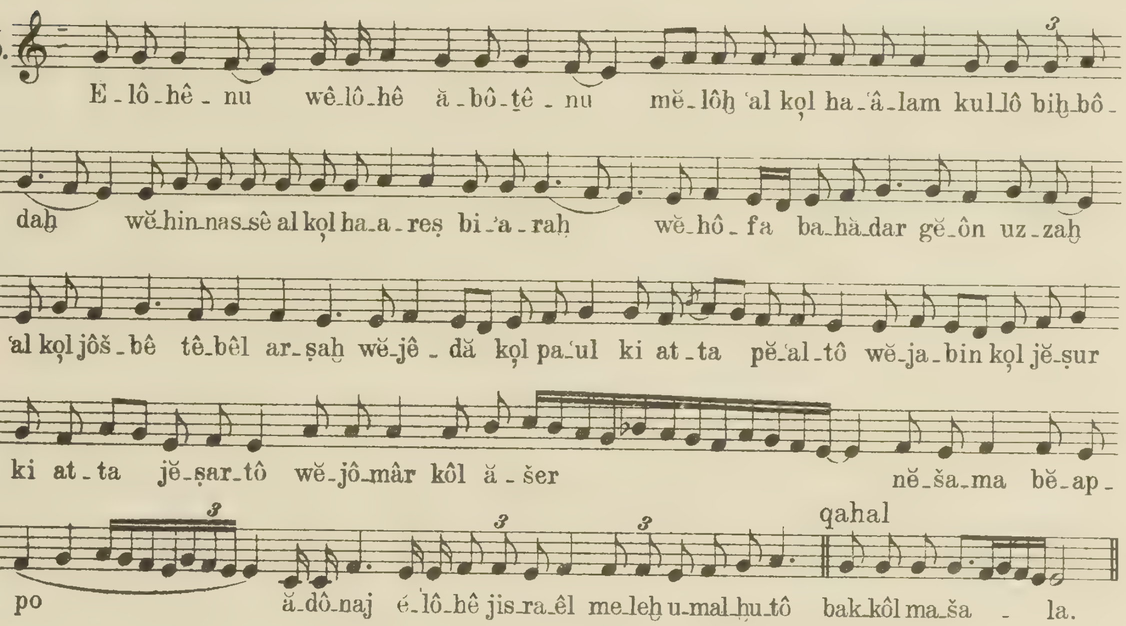

ḥazan
Ă-dô-naj sĕ-fa-taj tif-taḥ
qahal
u - fi jag-gid tĕ-hil-la-te - ḫa, ba-ruḫ at-ta ă-
dô-naj ĕ-lô-hê-nu wê-lô-hê ă-bô-tê - nu, ĕ-lô-hê ab-ra-hâm ĕ-lô-hê jis-ḥa',
wê-lô-hê ja-'ă-'ob, ha-êl hag-ga-dôl hag-gib-bôr wĕ-han-nô-ra êl 'el-jôn gô-mêl ḥă-sa-
dim ṭô-bim 'ô - nê hak-kôl wĕ-zô-ḫêr ḥas-dê a-bôt u-mê-bi gô-êl lib-nê bĕ-nê-
hem lĕ-ma-'an šĕ-mô
qahal
bĕ-a-hă-ba.
ḥazan
Zoḫ-rê - nu lĕ-ḥaj-jim me-leḫ ḥa-fêṣ ba-ḥaj-jim wĕ-ḫot-
bê - - nu bĕ-sê-fer ha-ḥaj-jim lĕ-ma-'ă-naḫ ĕ-lô-him ḥaj-jim, me-leḫ 'ô-zêr u-mô-ši - 'a
qahal
u-ma-gên,
ḥazan
ba-ruḫ at-ta' ă-dô-naj ma-gên ab-ra-ham.

234.

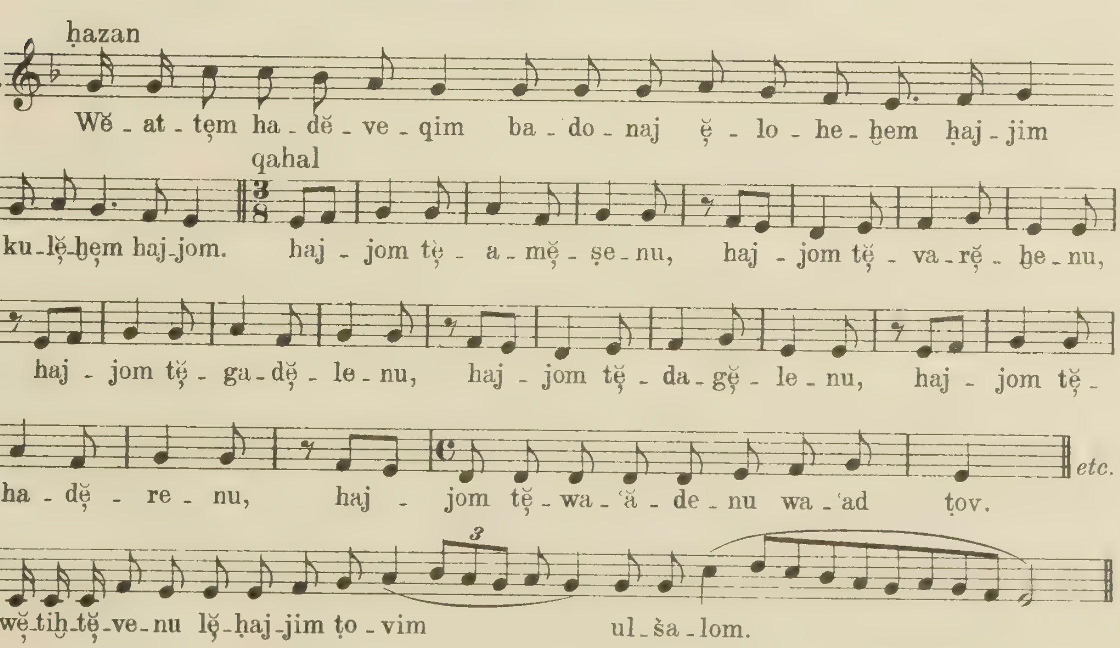

Ub-ḫêm tên-paḥ-dĕ-ḫa ă-dô-naj ĕ - lô - hê - nu 'al kọl ma-'a-
se - ḫa wĕ - ê-moṭ-ḫa 'al kọl ma-šeb-ba ra - ṭa wè-ji-ra-u - ḫa kọl
ham-ma-'ă - sim wĕ-jiš - ta-ḥă-wu lĕ-fa-ne - ḫa kọl hab-ru - im wjê-'a - su ḥul-


lam ă_gud_da e_ḥat la_ʻă_sôt rĕ_ṣô_nĕ_ḥa bĕ_lê_bab ša_lêm šej_ja_
da_nu ă_dô_naj ĕ_lô_hê_nu še_haš_šil_ṭôn lĕ_fa_ne_ḥa ʻôz bĕ_ja_dĕ_
qahal
ḥa ug_bu_ra bi_mi_ne_ḥa wĕ_šim_ḥa nô_ra ʻal kọl ma šeb_ba_ra_ _ṯa.

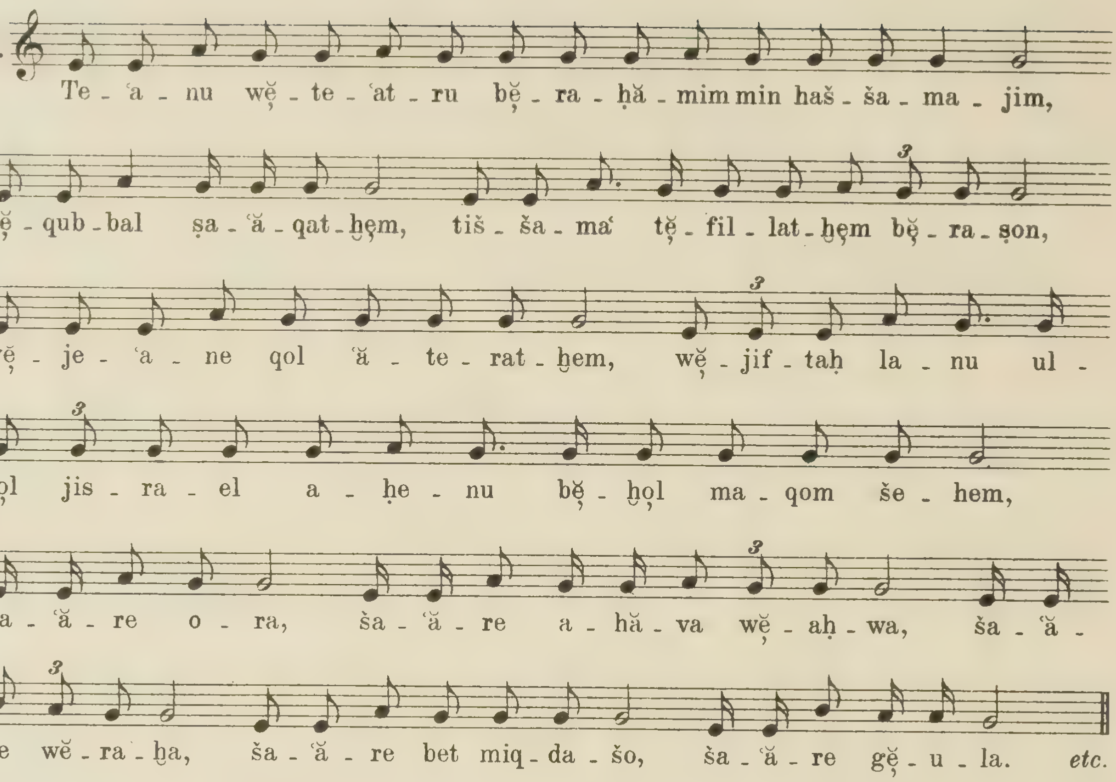
235.


E_lô_hê_nu wê_lô_hê ă_bô_ṯê_nu mĕ_lôḥ ʻal kọl ha_ʻâ_lam kul_lô biḥ_bô_
daḥ wĕ_hin_nas_sê al kọl ha_a_reṣ bi_ʻa_raḥ wĕ_hô_fa ba_hă_dar gĕ_ôn uz_zaḥ
ʻal kọl jôš_bê tê_bêl ar_ṣaḥ wĕ_jê_dă kọl pa_ʻul ki at_ta pĕ_ʻal_tô wĕ_ja_bin kọl jĕ_ṣur
ki at_ta jĕ_ṣar_tô wĕ_jô_mâr kôl ă_šer nĕ_ša_ma bĕ_ap_
qahal
po ă_dô_naj ĕ_lô_hê jis_ra_êl me_leḥ u_mal_ḥu_tô bak_kôl ma_ša_ la.

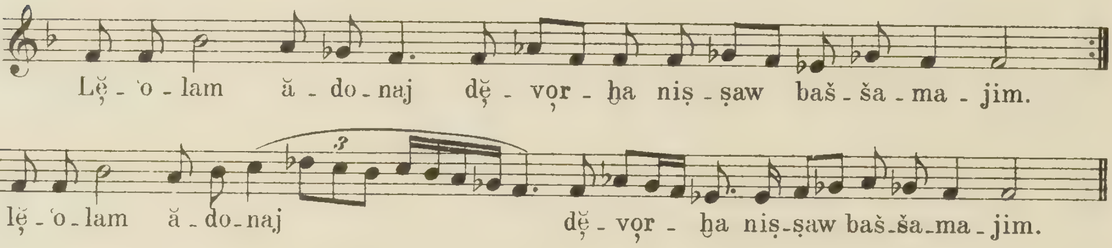
236.


ḥazan
Wĕ_at_tẹm ha_dĕ_ve_qim ba_do_naj ẹ_lo_he_ḥem ḥaj_jim
qahal
ku_lẹ_ḥẹm haj_jom. haj_jom tẹ_a_mẹ_ṣe_nu, haj_jom tẹ_va_rẹ_ḥe_nu,
haj_jom tẹ_ga_dẹ_le_nu, haj_jom tẹ_da_gẹ_le_nu, haj_jom tẹ_
ha_dẹ_re_nu, haj_jom tẹ_wa_ʻă_de_nu wa_ʻad ṭov. etc.
wẹ_tiḥ_tẹ_ve_nu lẹ_ḥaj_jim ṭo_vim ul_ša_lom.

237.

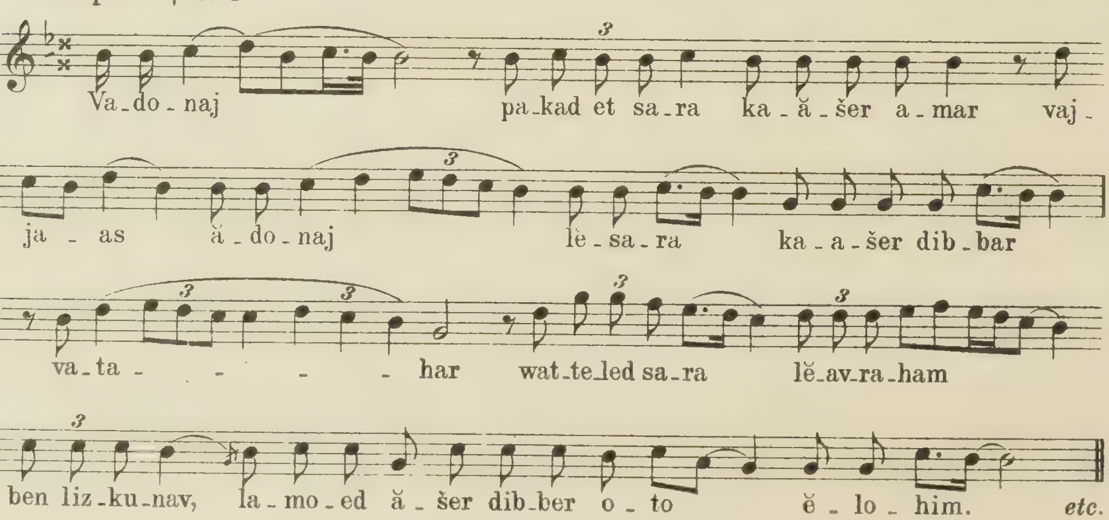


238.



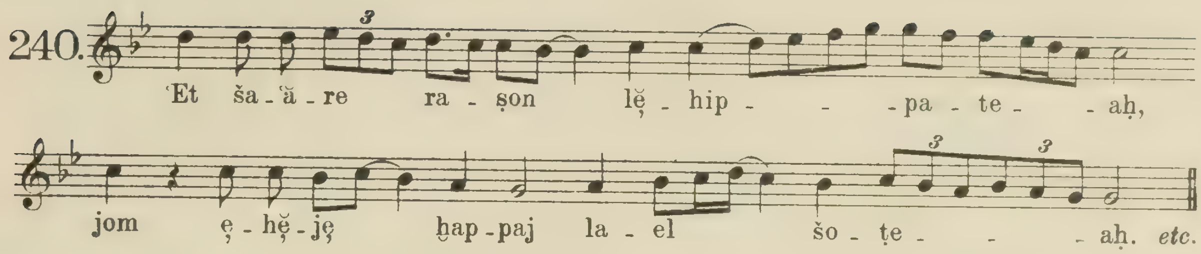
Saloniqui סלוניקי

239.



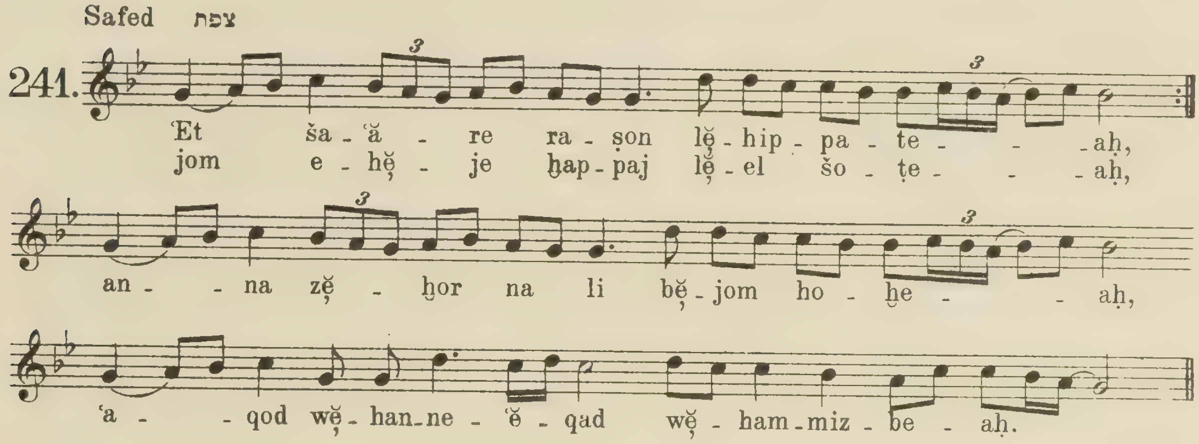
Musaf מוסף

240.



Safed צפת

241.

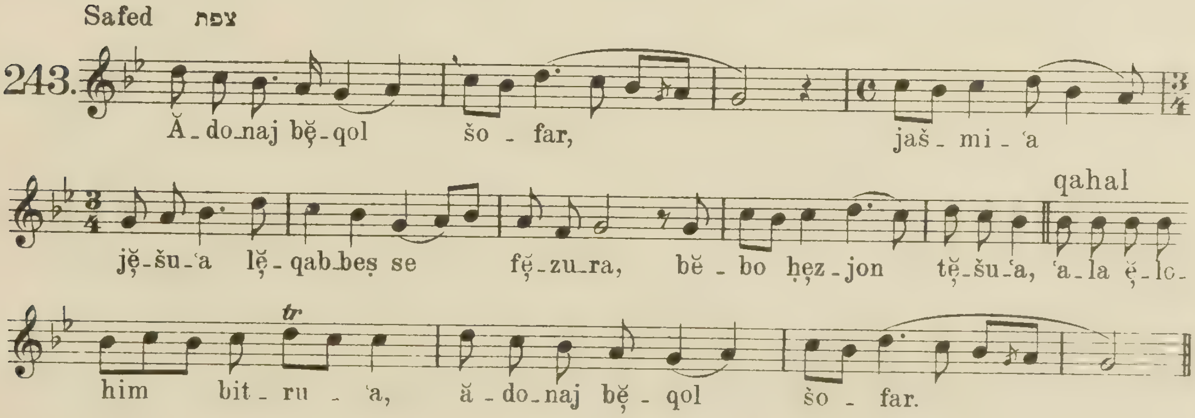


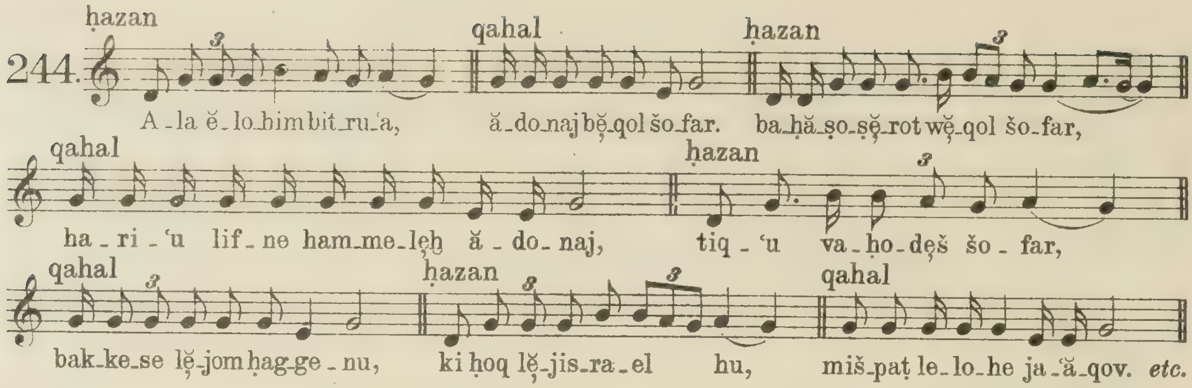
242.

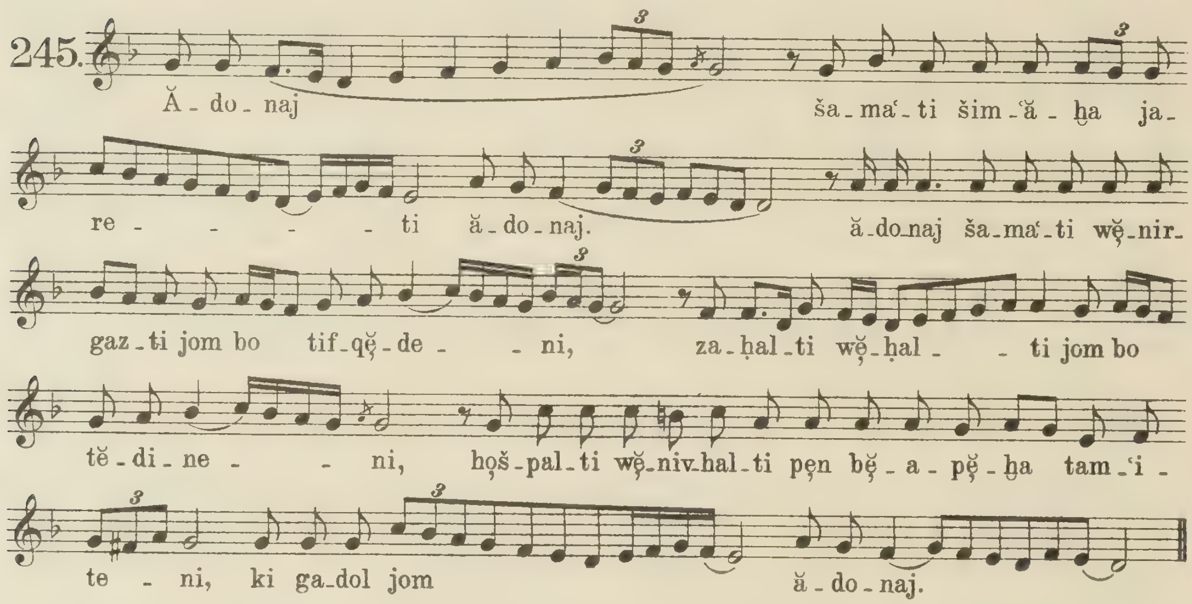


Safed צפת

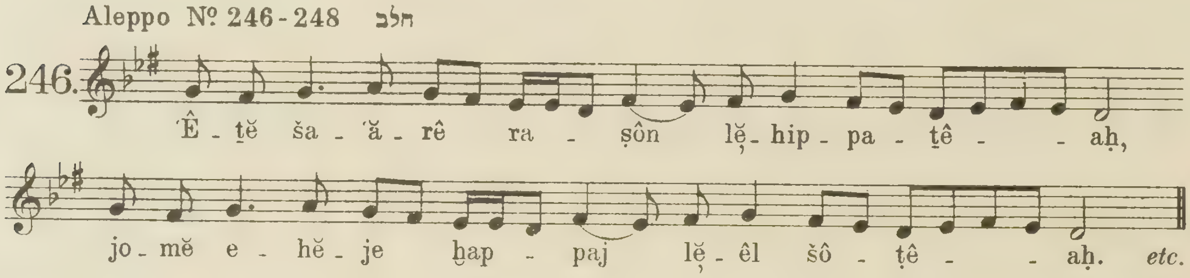
243.

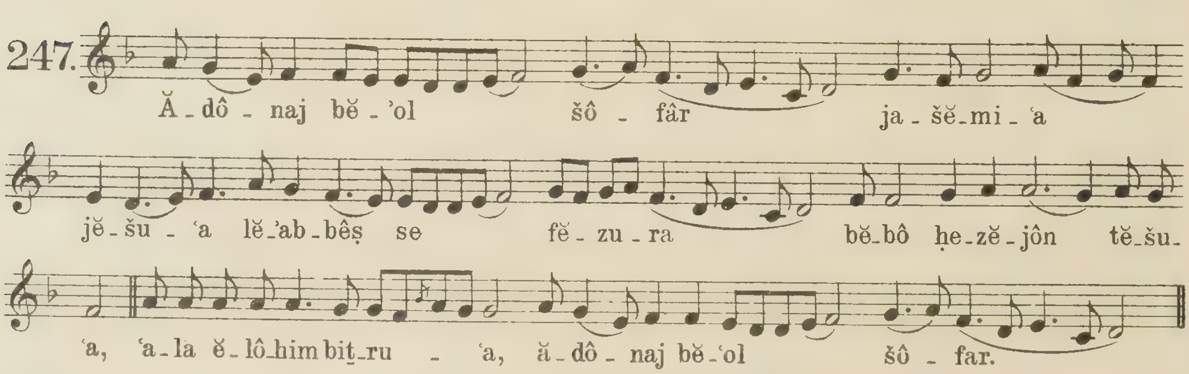




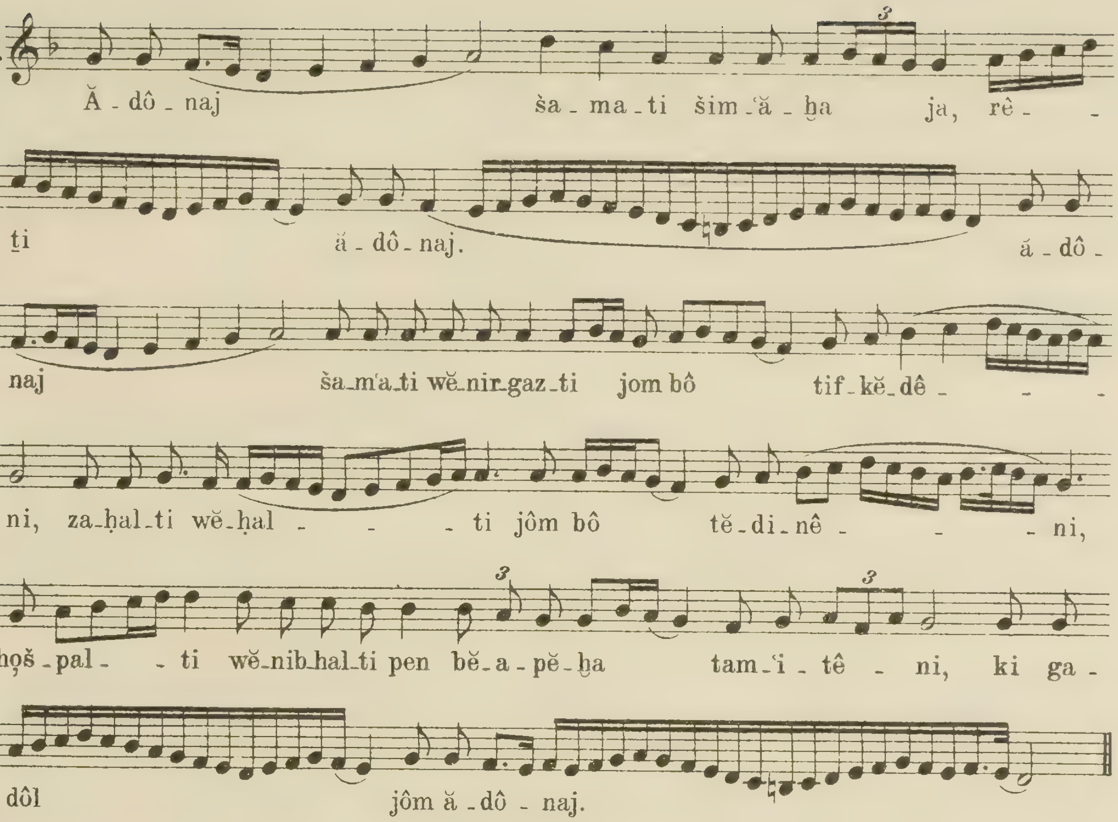


Aleppo № 246-248 חלב

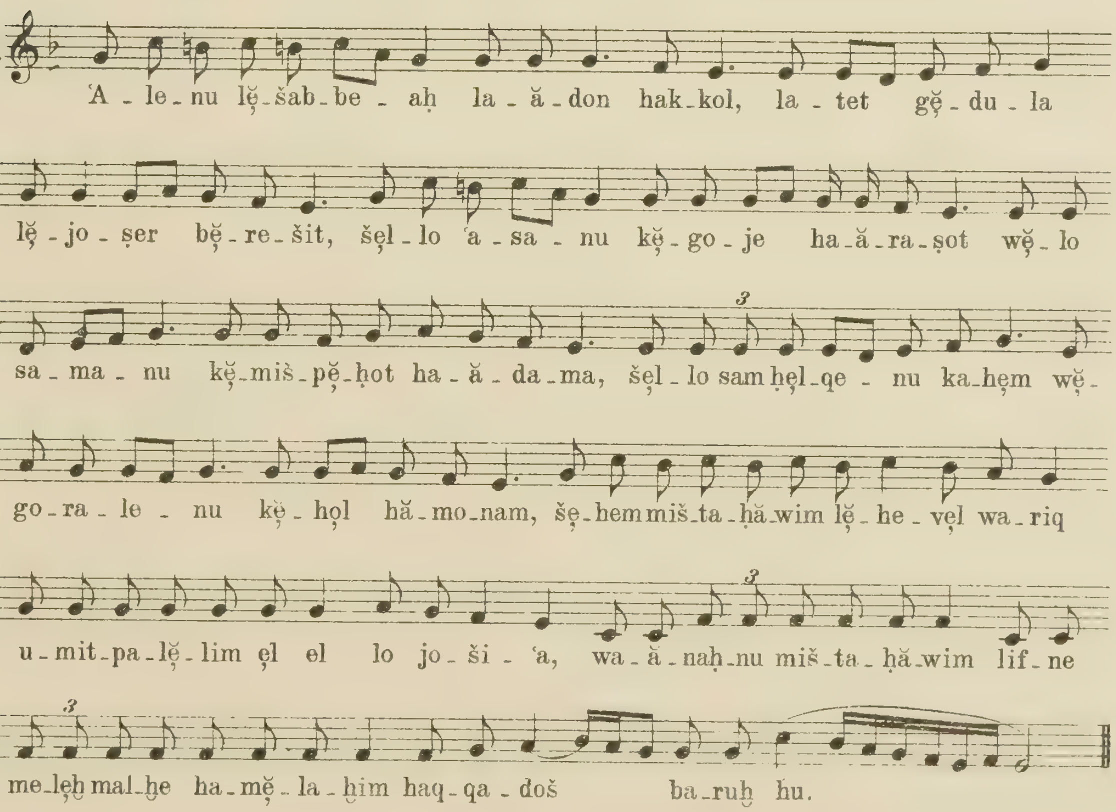




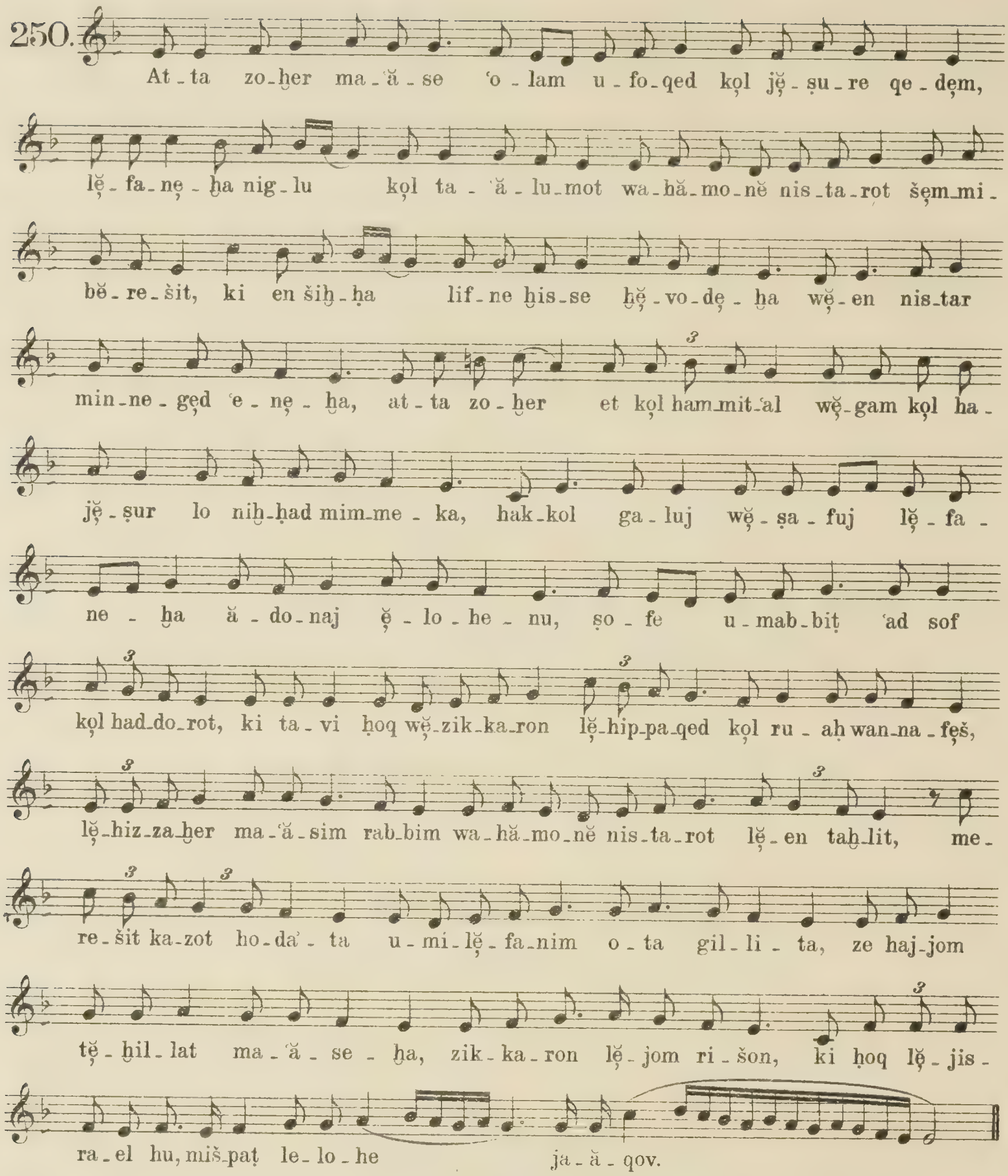
248.


Ă - dô - naj ša - ma - ti šim - ʿă - ḇa ja, rê -
ṯi ă - dô - naj. ă - dô -
naj ša-mʿa-ti wĕ-nir-gaz-ti jom bô tif-kĕ-dê - - -
ni, za-ḥal-ti wĕ-ḥal - - - ti jôm bô tĕ-di-nê - - - ni,
hoš - pal- - ti wĕ-nib-hal-ti pen bĕ-a-pĕ-ḫa tam-ʿi - tê - ni, ki ga -
dôl jôm ă - dô - naj.

249.

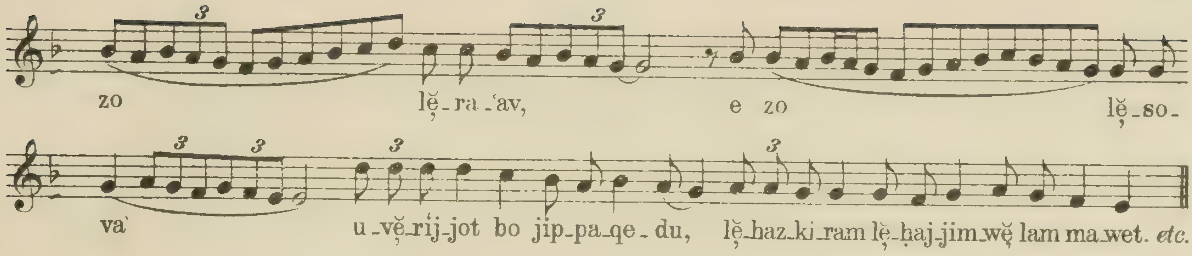

ʿA - le - nu lẹ-šab-be - aḥ la - ă - don hak-kol, la - tet gẹ-du - la
lẹ - jo - ṣer bẹ-re - šit, šẹl - lo ʿa - sa - nu kẹ-go - je ha-ă-ra-ṣot wẹ-lo
sa - ma - nu kẹ-miš-pẹ-ḥot ha - ă - da-ma, šẹl - lo sam ḥẹl-qe - nu ka-hẹm wẹ-
go-ra - le - nu kẹ-hol hă-mo-nam, šẹ-hem miš-ta-ḥă-wim lẹ-he-vẹl wa-riq
u-mit-pa-lẹ-lim ẹl el lo jo-ši - ʿa, wa-ă-naḥ-nu miš-ta-ḥă-wim lif-ne
me-lẹḫ mal-ḫe ha-mẹ-la-ḫim haq-qa-doš ba-ruḫ hu.

250.

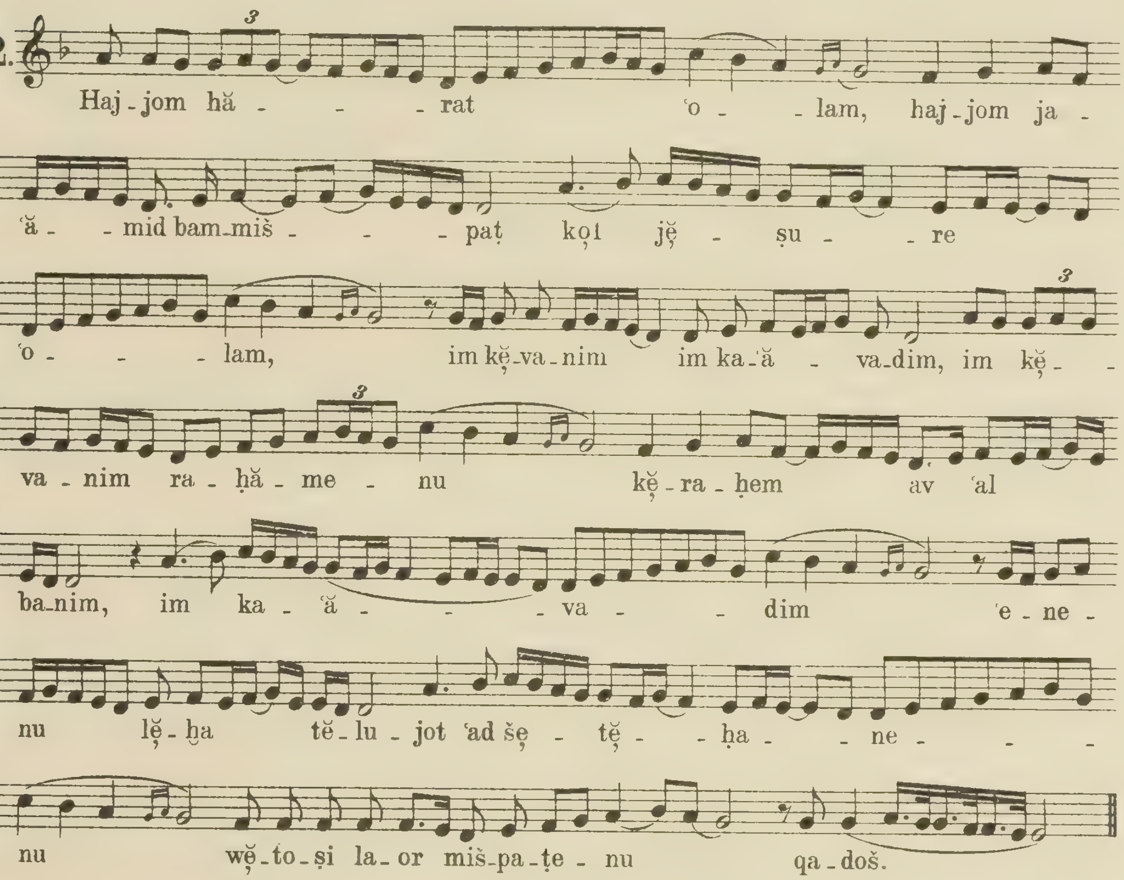

At_ta zo_her ma_ʿă_se ʿo_lam u_fo_qed kọl jẹ̆_ṣu_re qe_dẹm,
lẹ̆_fa_nẹ_ha nig_lu kọl ta_ʿă_lu_mot wa_hă_mo_nĕ nis_ta_rot šẹm_mi_
bĕ_re_šit, ki en šiḥ_ḥa lif_ne ḥis_se ḥẹ̆_vo_dẹ_ḥa wẹ̆_en nis_tar
min_ne_gẹd ʿe_nẹ_ḥa, at_ta zo_her et kọl ham_mit_ʿal wẹ̆_gam kọl ha_
jẹ̆_ṣur lo nih_ḥad mim_me_ka, hak_kol ga_luj wẹ̆_ṣa_fuj lẹ̆_fa_
ne_ḥa ă_do_naj ẹ̆_lo_he_nu, ṣo_fe u_mab_biṭ ʿad sof
kọl had_do_rot, ki ta_vi ḥoq wẹ̆_zik_ka_ron lẹ̆_hip_pa_qed kọl ru_aḥ wan_na_fẹš,
lẹ̆_hiz_za_her ma_ʿă_sim rab_bim wa_hă_mo_nĕ nis_ta_rot lẹ̆_en taḥ_lit, me_
re_šit ka_zot ho_daʿ_ta u_mi_lẹ̆_fa_nim o_ta gil_li_ta, ze haj_jom
tẹ̆_ḥil_lat ma_ʿă_se_ḥa, zik_ka_ron lẹ̆_jom ri_šon, ki ḥoq lẹ̆_jis_
ra_el hu, miš_paṭ le_lo_he ja_ă_qov.

251.

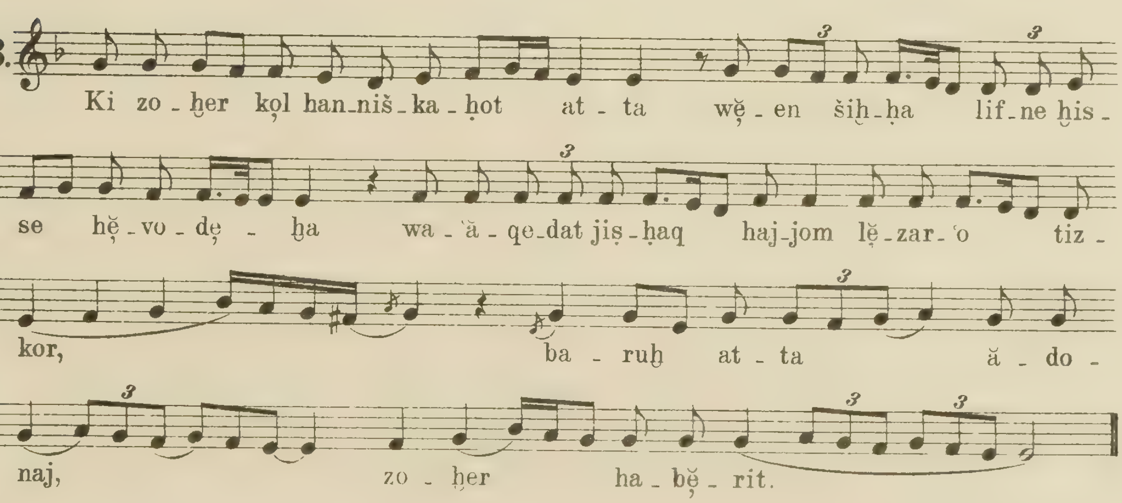

Wẹ̆_ʿal ha_mẹ̆_di_no_té bo je_a_mer: e zo
lẹ̆_ḥe_rev, e zo lẹ̆_ša_lom, e


zo lẹ̆-ra-ʿav, e zo lẹ̆-so-
vaʿ u-vẹ̆-rij-jot bo jip-pa-qe-du, lẹ̆-haz-ki-ram lẹ̆-ḥaj-jim-wẹ̆ lam ma-wet. etc.

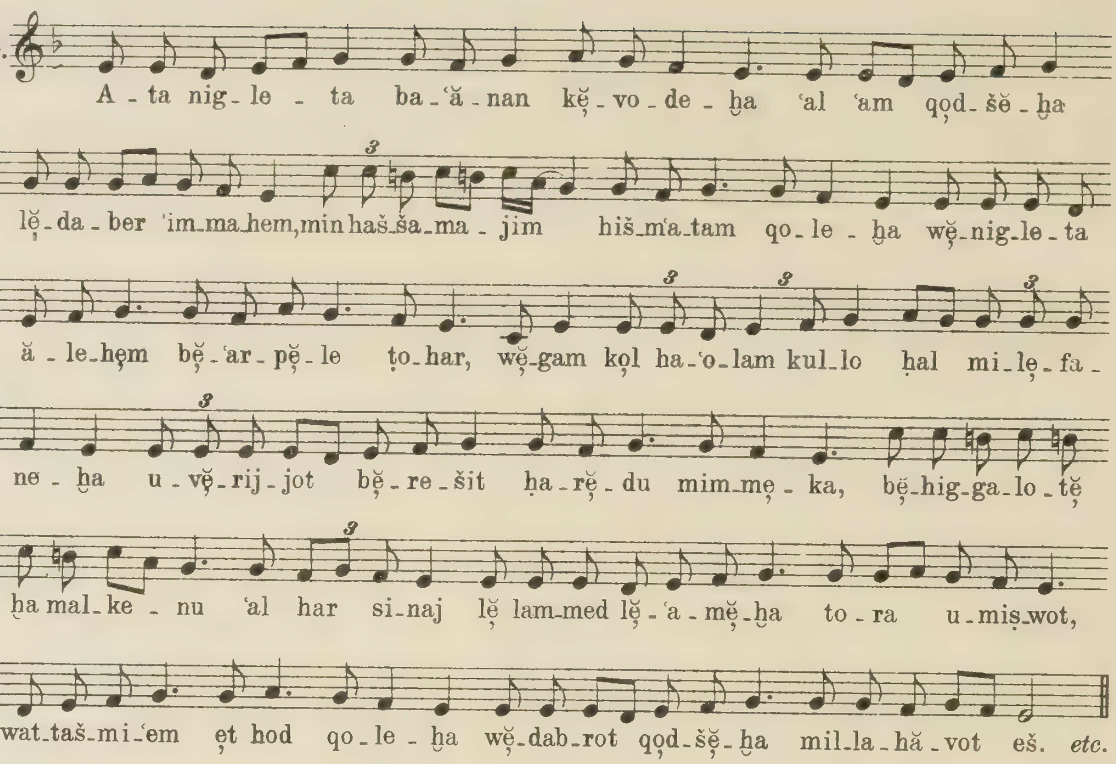
252.


Haj-jom hă - - - rat ʿo - - lam, haj-jom ja -
ʿă - - mid bam-miš - - - pat kọl jẹ̆ - ṣu - - re
ʿo - - - lam, im kẹ̆-va-nim im ka-ʿă - va-dim, im kẹ̆-
va-nim ra-ḥă-me - nu kẹ̆-ra-ḥem av ʿal
ba-nim, im ka-ʿă - - - va - - dim ʿe-ne-
nu lẹ̆-ḥa tĕ-lu-jot ʿad šẹ - tẹ̆ - - ḥa - - ne - - -
nu wẹ̆-to-ṣi la-or miš-pa-ṭe-nu qa-doš.

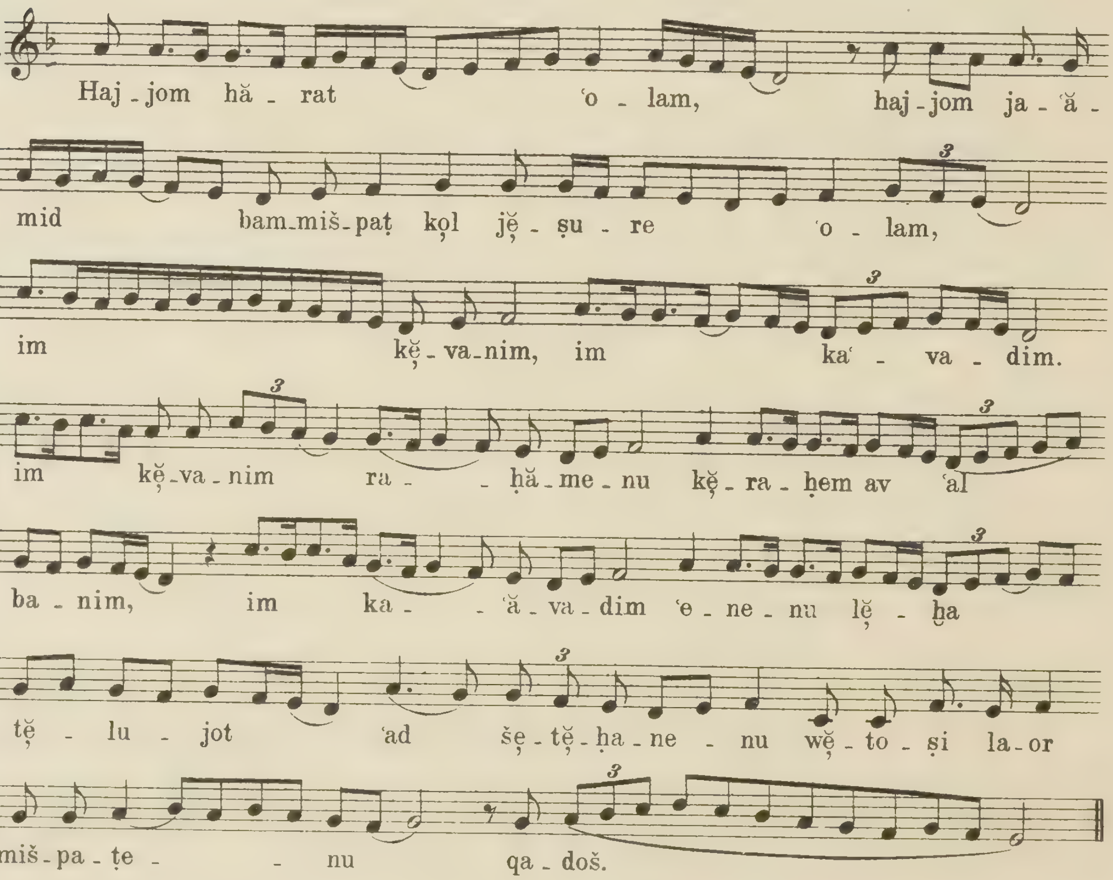
253.


Ki zo-ḥer kọl han-niš-ka-ḥot at-ta wẹ̆-en šiḥ-ḥa lif-ne ḥis-
se hẹ̆-vo-dẹ - ḥa wa-ʿă-qe-dat jiṣ-ḥaq haj-jom lẹ̆-zar-ʿo tiz-
kor, ba-ruḥ at-ta ă-do-
naj, zo-ḥer ha-bẹ̆-rit.

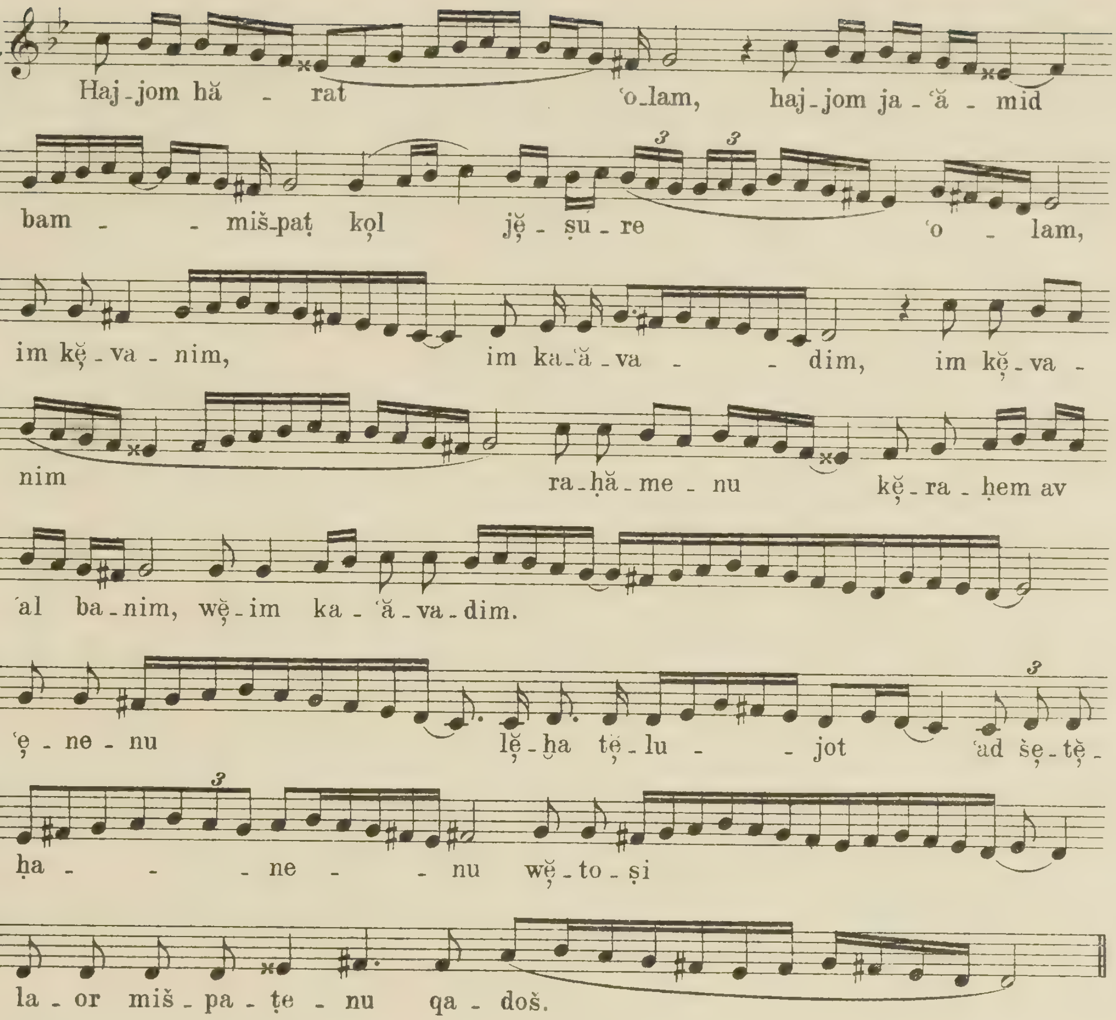
254.


A - ta nig - le - ta ba - ʿă - nan kĕ̢ - vo - de - ẖa ʿal ʿam qọd - šĕ - ẖa
lĕ̢ - da - ber ʿim_ma_hem, min haš_ša_ma - jim hiš_mʿa_tam qo - le - ẖa wĕ̢_nig_le_ta
ă - le_hẹm bĕ̢ - ʿar - pĕ̢ - le ṭo_har, wĕ̢_gam kọl ha - ʿo_lam kul_lo ḥal mi_lẹ_fa -
ne - ẖa u - vĕ̢ - rij - jot bĕ̢ - re - šit ḥa - rĕ̢ - du mim_mẹ - ka, bĕ̢_hig_ga_lo_tĕ̢
ẖa mal_ke - nu ʿal har si_naj lĕ̢ lam_med lĕ̢ - ʿa - mĕ̢_ẖa to - ra u - miṣ_wot,
wat_taš_mi_ʿem ẹt hod qo - le - ẖa wĕ̢_dab_rot qọd_šĕ̢_ẖa mil_la_hă - vot eš. etc.

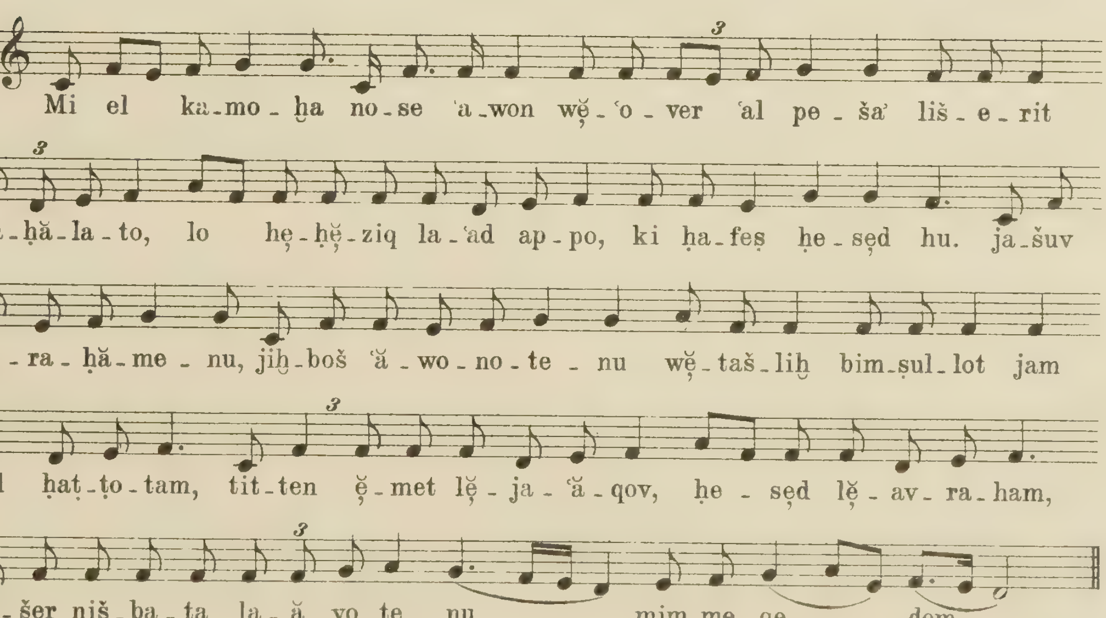
255.


Haj - jom hă - rat ʿo - lam, haj_jom ja - ʿă -
mid bam_miš_paṭ kọl jĕ̢ - ṣu - re ʿo - lam,
im kĕ̢ - va_nim, im kaʿ - va - dim.
im kĕ̢_va - nim ra - - ḥă_me - nu kĕ̢ - ra - ḥem av ʿal
ba - nim, im ka - - ʿă - va - dim ʿe - ne - nu lĕ̢ - ẖa
tĕ̢ - lu - jot ʿad šẹ - tĕ̢ - ḥa - ne - nu wĕ̢ - to - ṣi la_or
miš_pa - ṭe - - nu qa - doš.

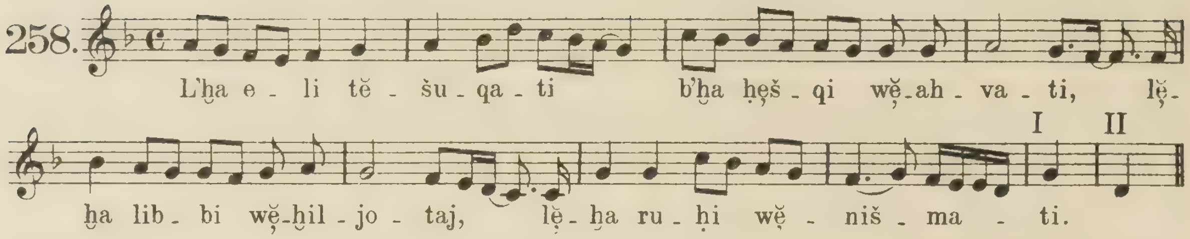
256.


Haj-jom hă - rat ʿo-lam, haj-jom ja-ʿă-mid
bam - - miš-paṭ kọl jĕ-ṣu-re ʿo - lam,
im kĕ-va - nim, im ka-ʿă-va - - dim, im kĕ-va -
nim ra-ḥă-me-nu kĕ-ra-ḥem av
ʿal ba-nim, wĕ-im ka-ʿă-va-dim.
ʿẹ-ne-nu lĕ-ḫa tẹ-lu - - jot ʿad šẹ-tẹ-
ḥa - - - ne - - nu wĕ-to-ṣi
la-or miš-pa-ṭe-nu qa-doš.

257.


Mi el ka-mo-ḫa no-se ʿa-won wĕ-ʿo-ver ʿal pe-šaʿ liš-e-rit
na-ḥă-la-to, lo he-ḥĕ-ziq la-ʿad ap-po, ki ḥa-feṣ he-sẹd hu. ja-šuv
jĕ-ra-ḥă-me-nu, jiḫ-boš ʿă-wo-no-te-nu wĕ-taš-liḫ bim-ṣul-lot jam
kọl ḥaṭ-ṭo-tam, tit-ten ĕ-met lĕ-ja-ʿă-qov, ḥe-sẹd lĕ-av-ra-ham,
ă-šẹr niš-ba-ta la-ă-vo-te-nu mim-me qe - - dẹm.

258.

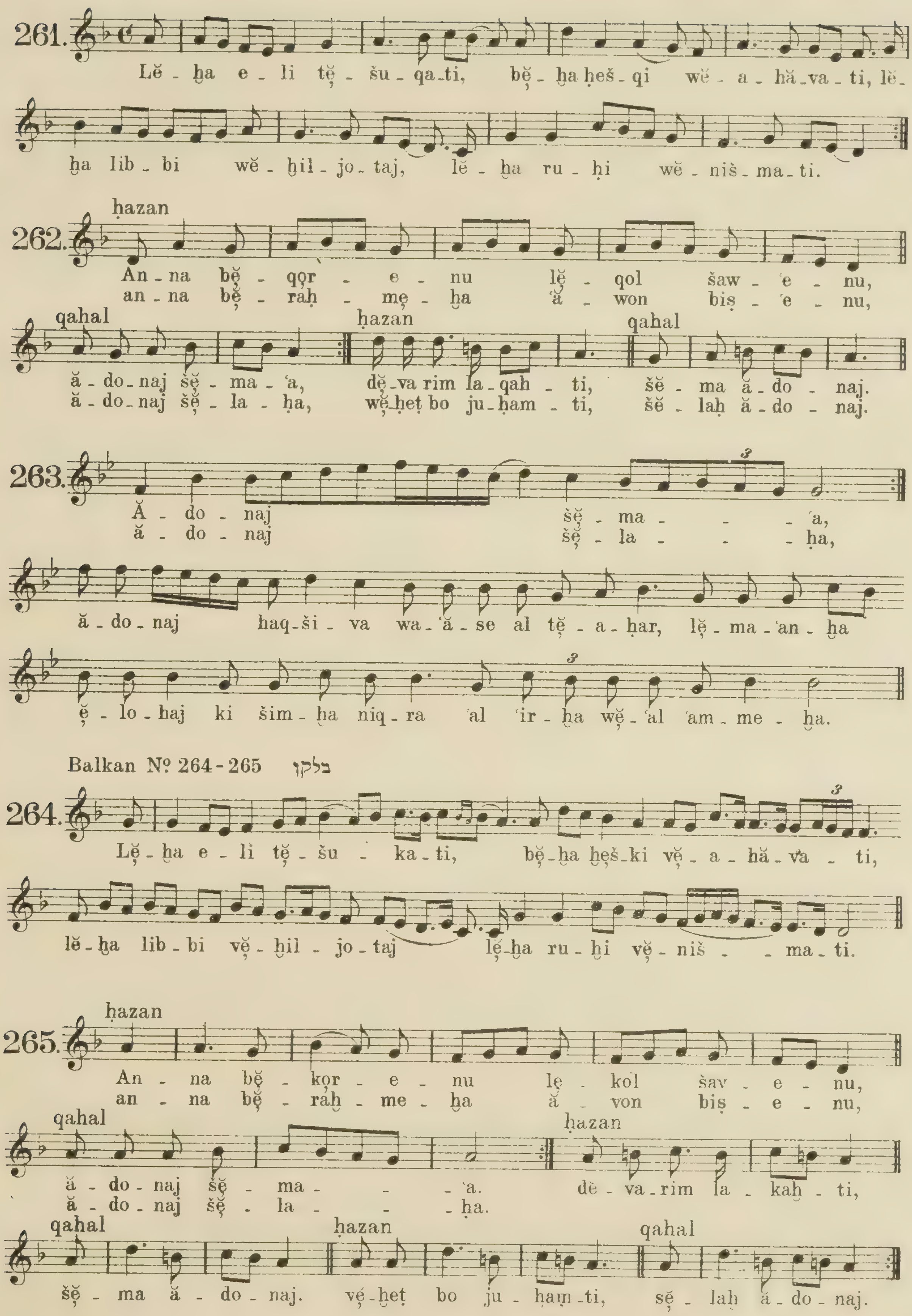

L'ḫa e - li tĕ - šu - qa - ti b'ḫa ḥĕš - qi wĕ-ah - va - ti, lĕ-
I II
ḫa lib - bi wĕ-ḫil - jo - taj, lĕ-ḫa ru - ḥi wĕ - niš - ma - ti.

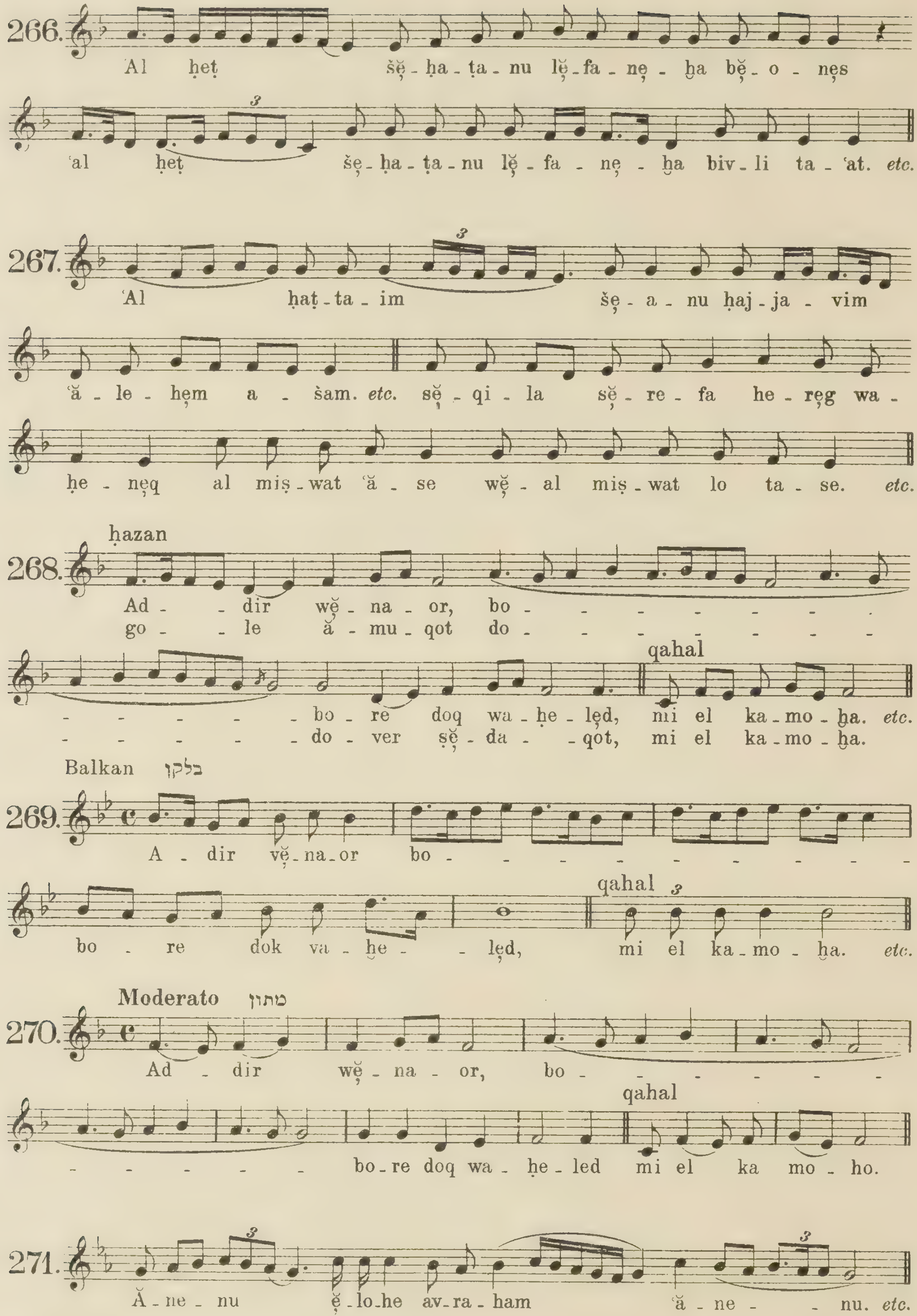
259.


Kọl ni - dẹ̆ - re
we - ẹ̆ - sa - - re etc.
wẹ̆ - qo - na - me wẹ̆ - qu - na - ḥe wẹ̆ - qo - na - - - se
di nĕ - dar - na, di ă - sar - na 'al naf - ša - ta - na
di iš - ta' - ba' - na, etc.
mij - jom hak - kip - pu - rim šẹ - 'a - var 'ad jom hak - kip - pu - rim haz - zẹ šẹ-
ba 'a - le - nu lẹ̆ - ša - lom.
„nidrana etc. qajjamin"
as „dinẹ̆darna" etc.
wĕnislaḥ etc. ki lẹ̆ - ḫọl ha - 'am bi - šẹ̆ - ga - ga.

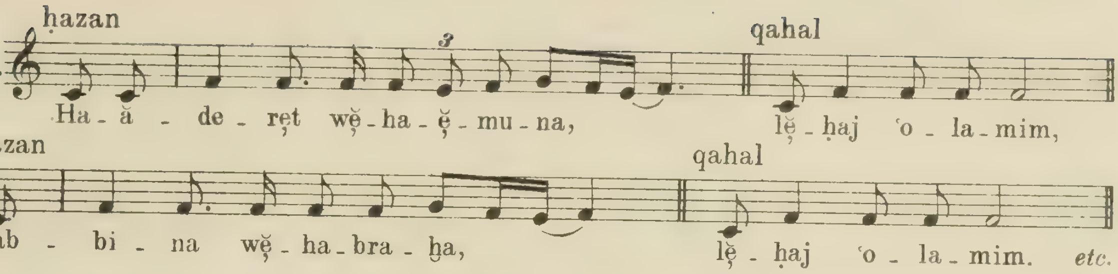
260.


ă - do - naj šẹ̆ - ma - - - - - - 'a.
ă - do - naj šẹ̆ - la - - - - - ḥa.
ă - do - naj haq - ši - va wa - ă - se
al tẹ̆ - a - ḥar, lẹ̆ - ma - 'ăn - ḫa ẹ̆ - lo - haj
ki šim - ḫa niq - ra 'al 'ir - ḫa wẹ̆ - 'al 'am - mẹ - ḫa.

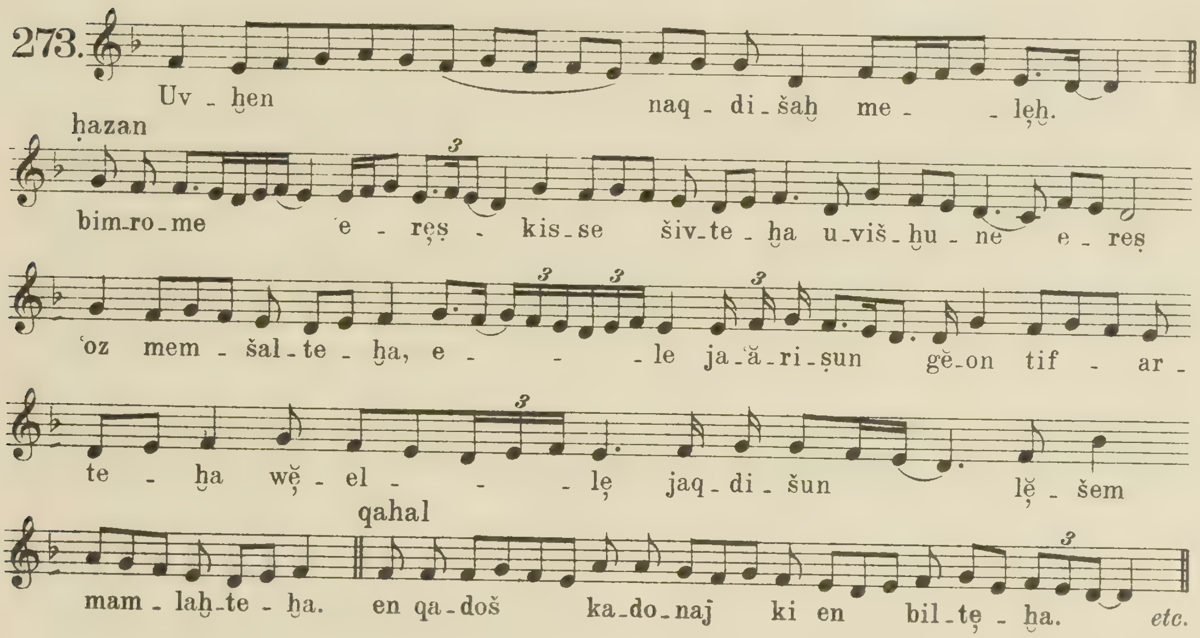

261.
Lĕ - ẖa e - li tẹ̆ - šu - qa - ti, bẹ̆ - ẖa ḥeš - qi wĕ - a - hă - va - ti, lĕ -
ẖa lib - bi wĕ - ẖil - jo - taj, lĕ - ẖa ru - ḥi wĕ - niš - ma - ti.
ḥazan
262.
An - na bẹ̆ - qọr - e - nu lẹ̆ - qol šaw - 'e - nu,
an - na bẹ̆ - raḥ - mẹ - ẖa 'ă - won bis - 'e - nu,
qahal
ă - do - naj šẹ̆ - ma - 'a,
ă - do - naj šẹ̆ - la - ḥa,
ḥazan
dẹ̆ - va rim la - qah - ti,
wẹ̆ - ḥeṭ bo ju - ḥam - ti,
qahal
šĕ - ma ă - do - naj.
šĕ - laḥ ă - do - naj.
263.
Ă - do - naj šẹ̆ - ma - - - 'a,
ă - do - naj šẹ̆ - la - - - ḥa,
ă - do - naj haq - ši - va wa - 'ă - se al tẹ̆ - a - ḥar, lẹ̆ - ma - 'an - ẖa
ẹ̆ - lo - haj ki šim - ẖa niq - ra 'al 'ir - ẖa wẹ̆ - 'al 'am - me - ẖa.
Balkan № 264 - 265 בלקן
264.
Lẹ̆ - ẖa e - li tẹ̆ - šu - ka - ti, bẹ̆ - ẖa ẖẹš - ki vẹ̆ - a - hă - va - ti,
lĕ - ẖa lib - bi vẹ̆ - ẖil - jo - taj lẹ̆ - ẖa ru - ẖi vẹ̆ - niš - - ma - ti.
ḥazan
265.
An - na bĕ - kọr - e - nu lẹ - kol šav - e - nu,
an - na bẹ̆ - raḥ - me - ẖa ă - von bis - e - nu,
qahal
ă - do - naj šẹ̆ - ma - - - 'a.
ă - do - naj šẹ̆ - la - - - ḥa.
ḥazan
dĕ - va - rim la - kaẖ - ti,
qahal
šẹ̆ - ma ă - do - naj.
ḥazan
vẹ - ẖeṭ bo ju - ḥam - ti,
qahal
sẹ - laḥ ă - do - naj.


266.
Al ḥeṭ šẹ̆_ḥa_ṭa_nu lẹ̆_fa_nẹ_ẖa bẹ̆_o_nẹs
ʽal ḥeṭ šẹ_ḥa_ṭa_nu lẹ̆_fa_nẹ_ẖa biv_li ta_ʽat. etc.
267.
ʽAl ḥaṭ_ta_im šẹ_a_nu ḥaj_ja_vim
ʽă_le_hẹm a_šam. etc. sẹ̆_qi_la sẹ̆_re_fa he_rẹg wa_
ḥe_nẹq al miṣ_wat ʽă_se wẹ̆_al miṣ_wat lo ta_se. etc.
ḥazan
268.
Ad_dir wẹ̆_na_or, bo_
go_le ă_mu_qot do_
bo_re doq wa_ḥe_lẹd, mi el ka_mo_ẖa. etc.
do_ver ṣẹ̆_da_qot, mi el ka_mo_ẖa.
qahal
Balkan בלקן
269.
A_dir vẹ̆_na_or bo_
bo_re dok va_ẖe_lẹd, mi el ka_mo_ẖa. etc.
qahal
Moderato מתון
270.
Ad_dir wẹ̆_na_or, bo_
bo_re doq wa_ḥe_led mi el ka mo_ho.
qahal
271.
Ă_ne_nu ẹ̆_lo_he av_ra_ham ʽă_ne_nu. etc.

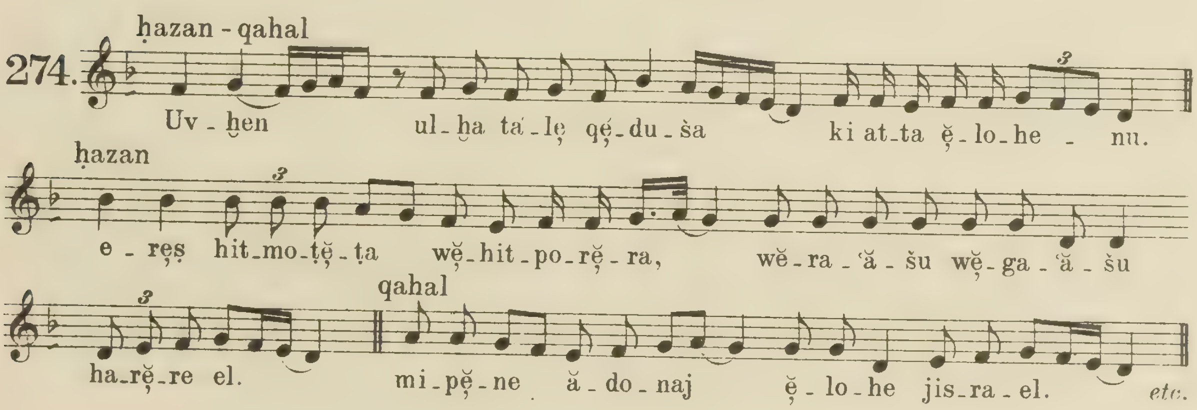
272.



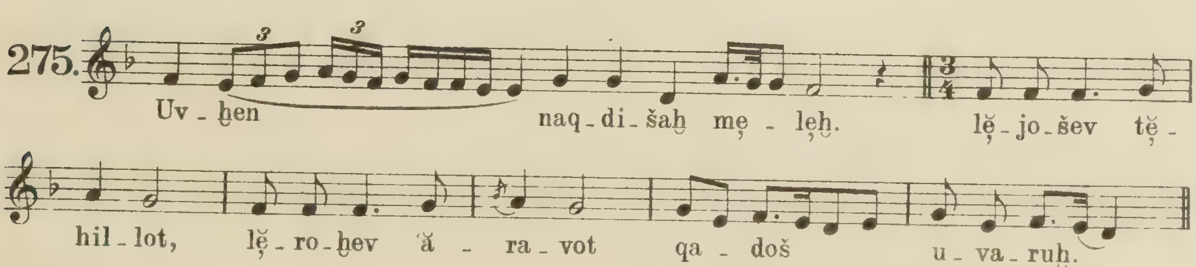
273.



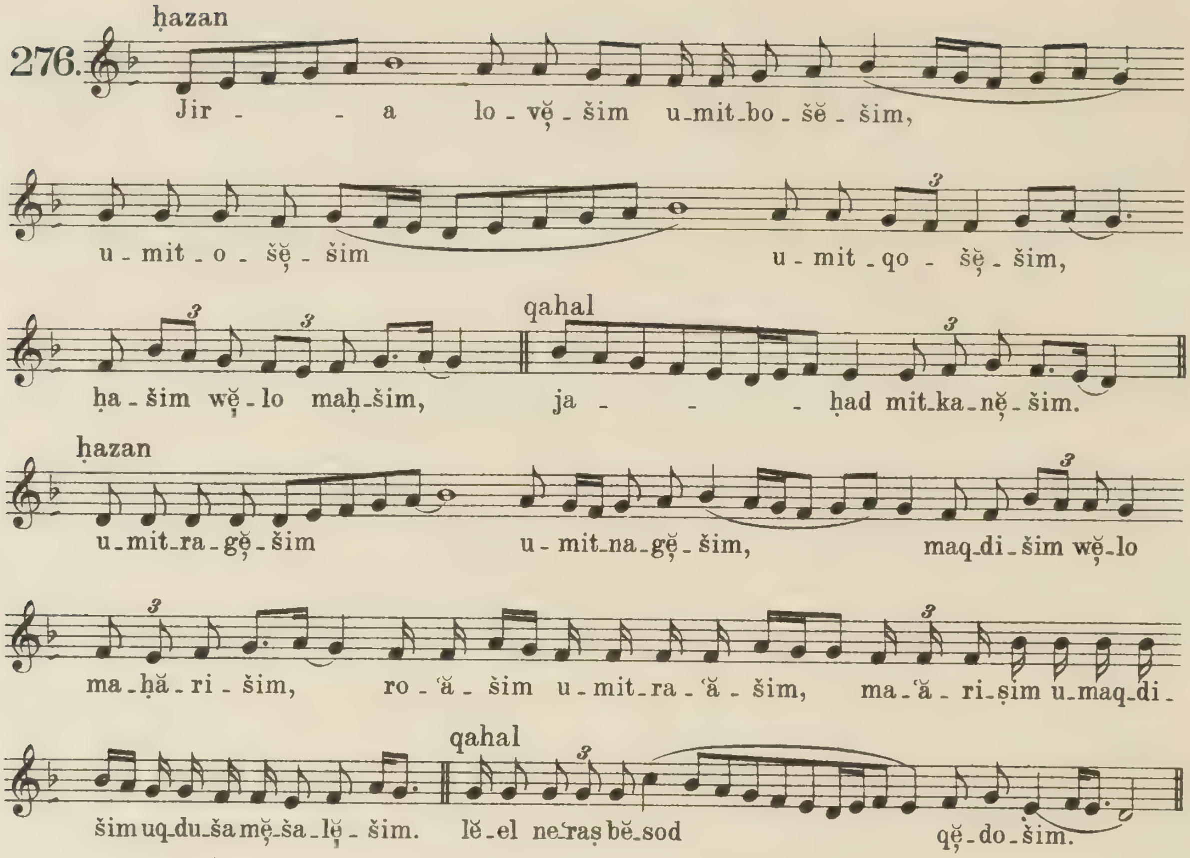
274.



275.

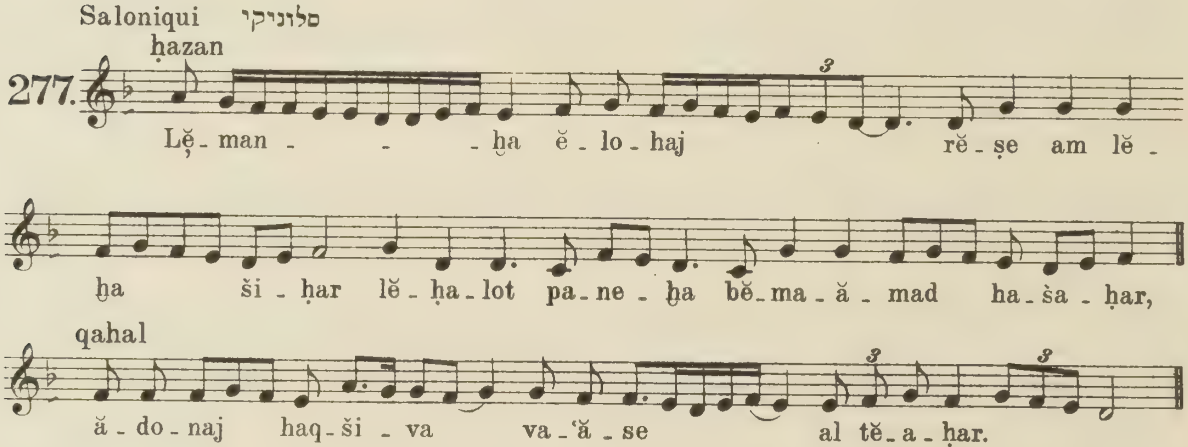


276.

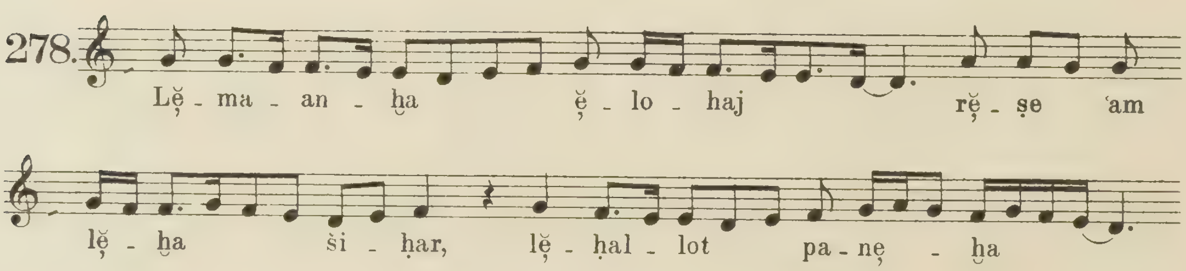


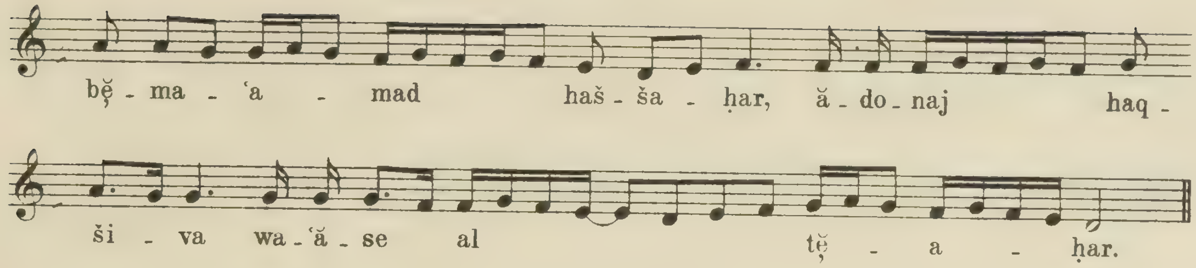
Saloniqui סלוניקי

277.

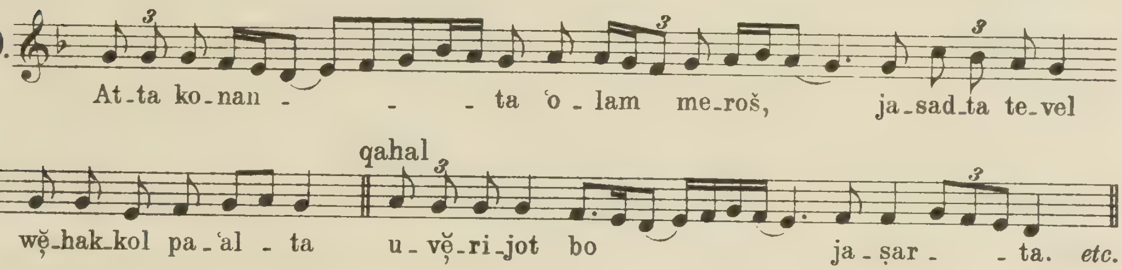


278.

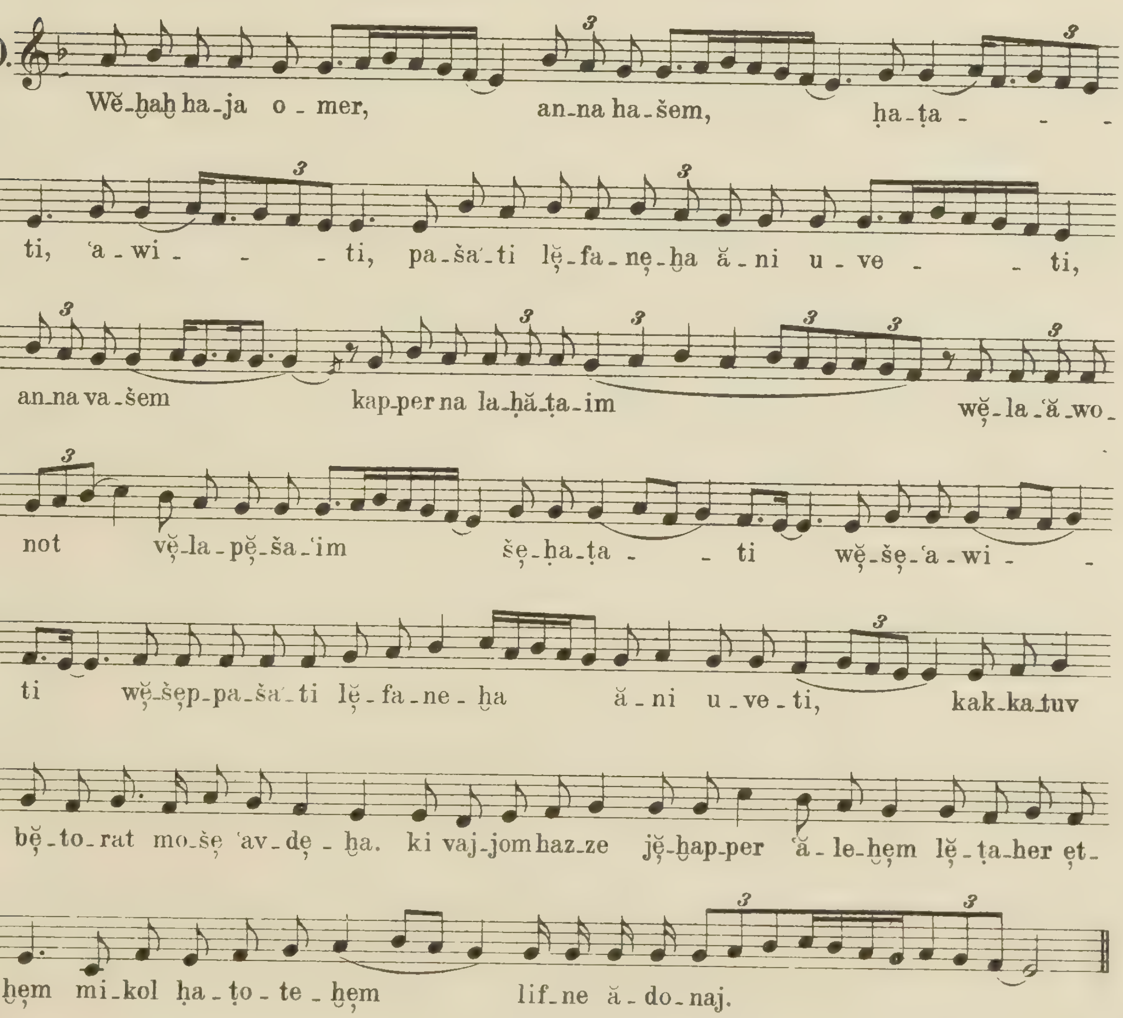



bẹ̆ - ma - ʿa - mad haš - ša - ḥar, ă - do - naj haq -
ši - va wa - ʿă - se al tẹ̆ - a - ḥar.

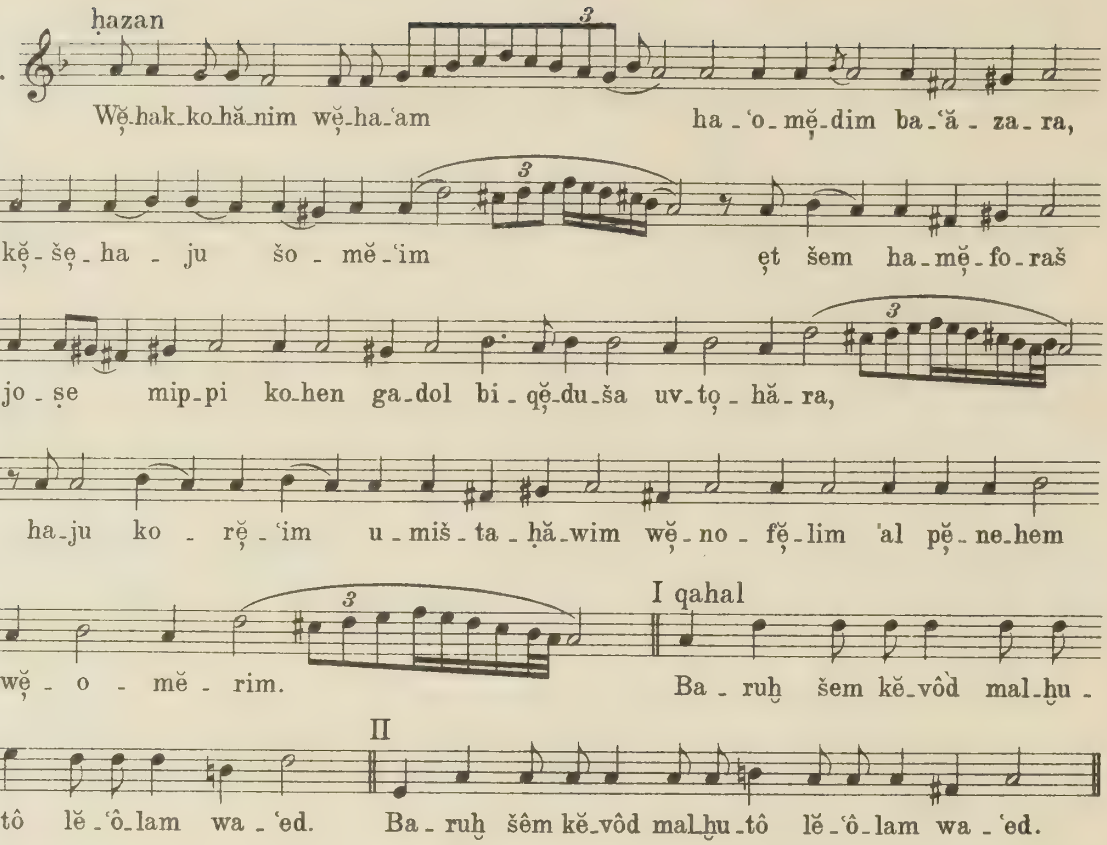
279.


At - ta ko - nan - - - ta ʿo - lam me - roš, ja - sad - ta te - vel
qahal
wẹ̆ - hak - kol pa - ʿal - ta u - vẹ̆ - ri - jot bo ja - ṣar - - ta. etc.

280.

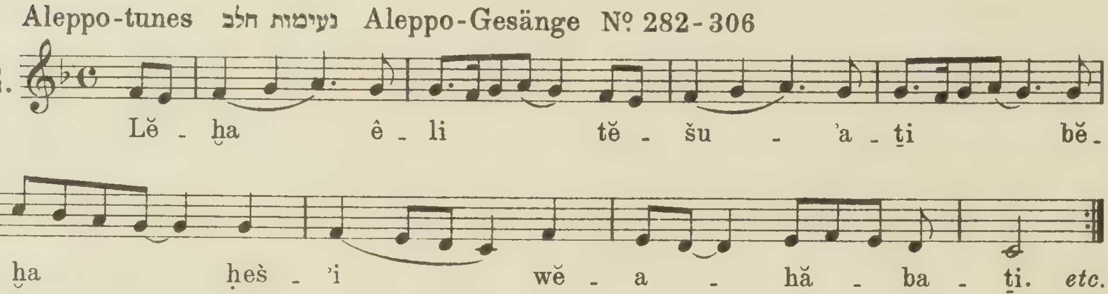

Wĕ - ḥaḫ ha - ja o - mer, an - na ha - šem, ḥa - ṭa - - -
ti, ʿa - wi - - - ti, pa - ša - ʿ - ti lẹ̆ - fa - nẹ - ḫa ă - ni u - ve - - ti,
an - na va - šem kap - per na la - ḥă - ṭa - im wẹ̆ - la - ʿă - wo -
not vẹ̆ - la - pẹ̆ - ša - ʿim šẹ - ḥa - ṭa - - ti wẹ̆ - šẹ - ʿa - wi - -
ti wẹ̆ - šẹp - pa - ša - ʿ - ti lẹ̆ - fa - ne - ḫa ă - ni u - ve - ti, kak - ka - tuv
bẹ̆ - to - rat mo - šẹ ʿav - dẹ - ḫa. ki vaj - jom haz - ze jẹ̆ - ḫap - per ʿă - le - ḫẹm lẹ̆ - ṭa - her ẹt -
ḫẹm mi - kol ḥa - ṭo - te - ḫẹm lif - ne ă - do - naj.

281.

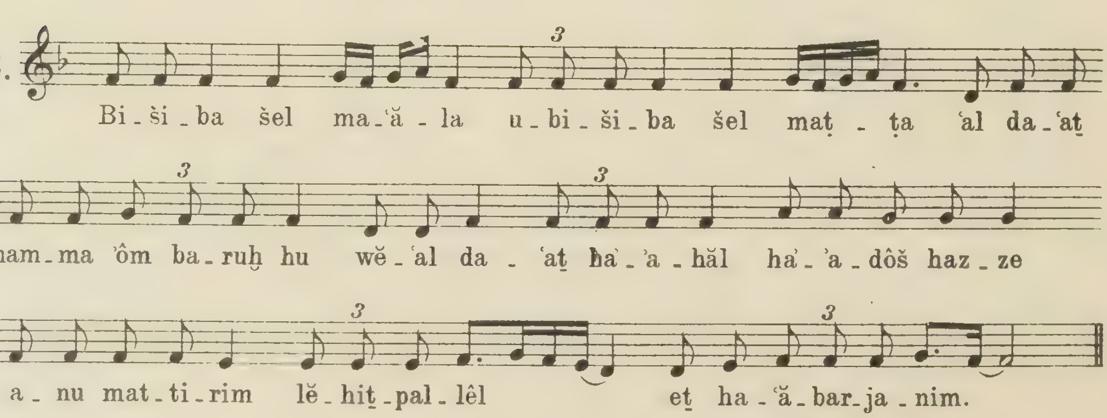


Aleppo-tunes נעימות חלב Aleppo-Gesänge № 282-306

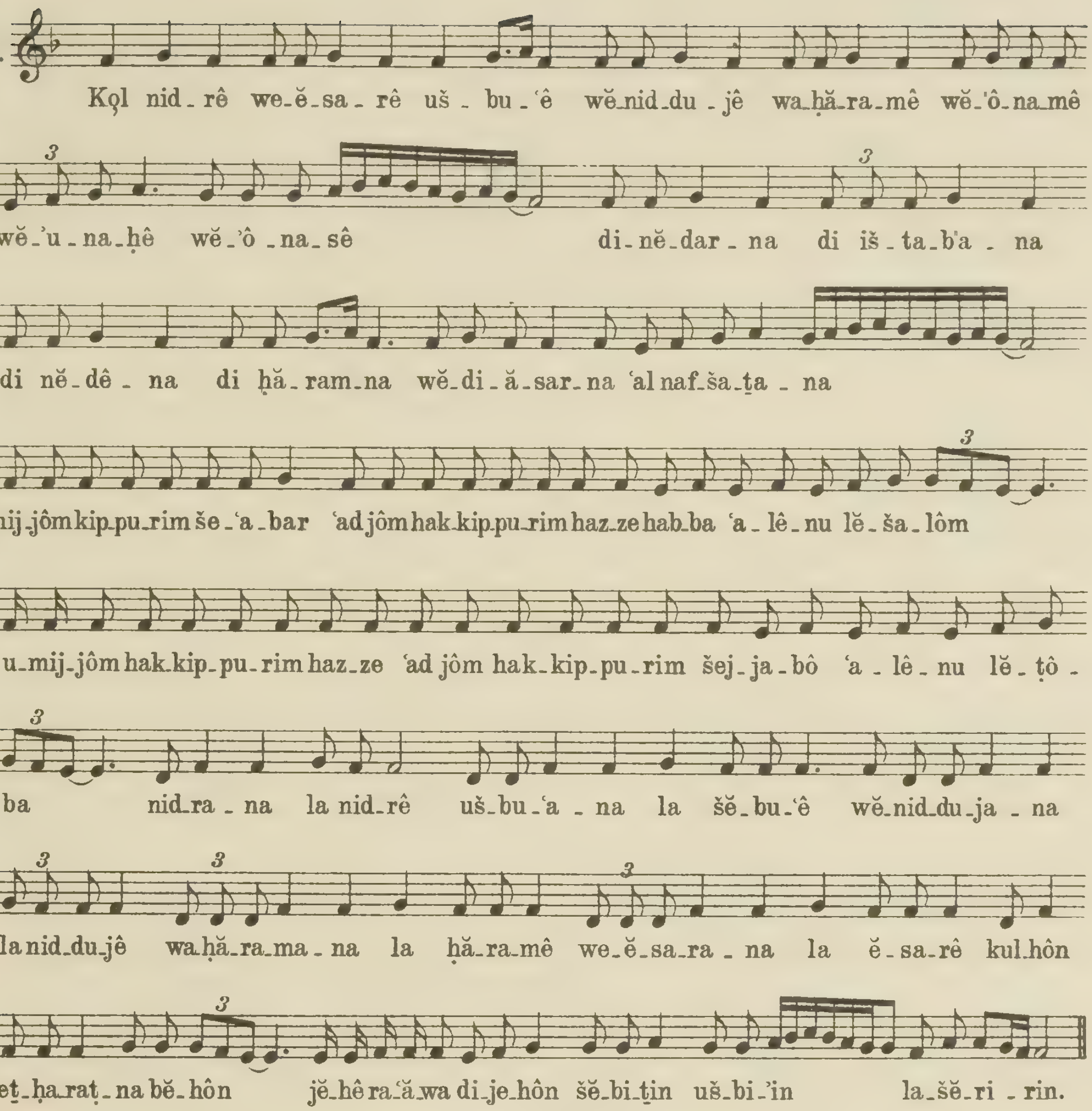
282.



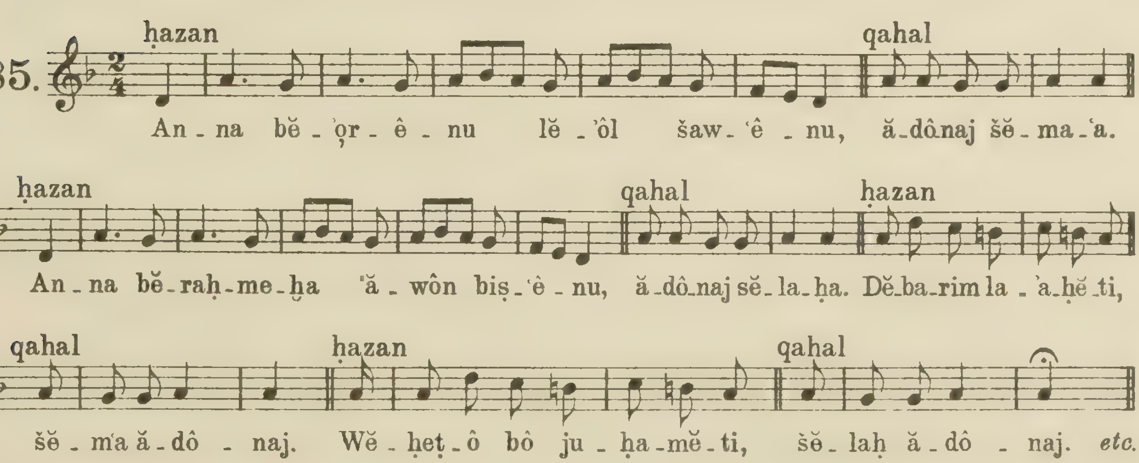
283.



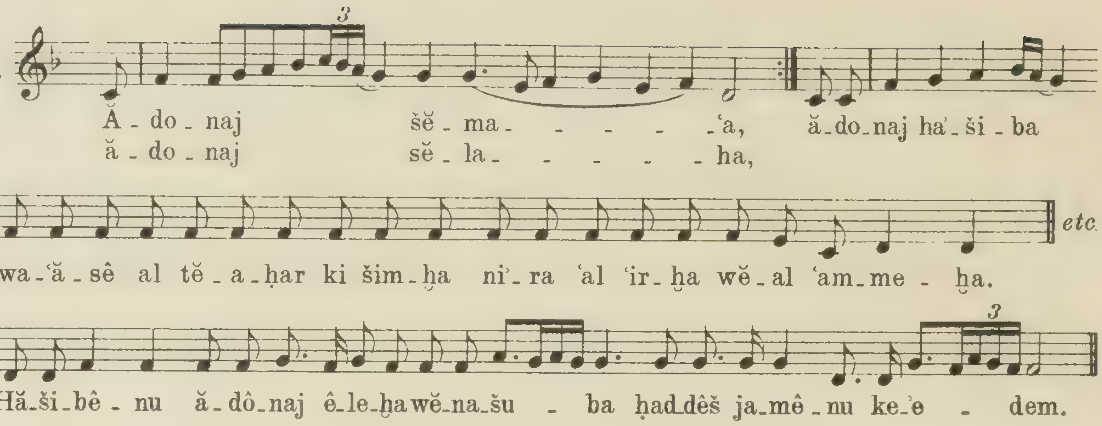
284.


Kọl nid_rê we_ĕ_sa_rê uš_bu_ʿê wĕ_nid_du_jê wa_ḥă_ra_mê wĕ_ʿô_na_mê
wĕ_ʾu_na_ḥê wĕ_ʾô_na_sê di_nĕ_dar_na di iš_ta_bʾa_na
di nĕ_dê_na di ḥă_ram_na wĕ_di_ă_sar_na ʿal naf_ša_ṯa_na
mij_jôm kip_pu_rim še_ʿa_bar ʿad jôm hak_kip_pu_rim haz_ze hab_ba ʿa_lê_nu lĕ_ša_lôm
u_mij_jôm hak_kip_pu_rim haz_ze ʿad jôm hak_kip_pu_rim šej_ja_bô ʿa_lê_nu lĕ_ṭô_
ba nid_ra_na la nid_rê uš_bu_ʿa_na la šĕ_bu_ʿê wĕ_nid_du_ja_na
la nid_du_jê wa_ḥă_ra_ma_na la ḥă_ra_mê we_ĕ_sa_ra_na la ĕ_sa_rê kul_hôn
eṯ_ḥa_raṭ_na bĕ_hôn jĕ_hê ra_ʿă_wa di_je_hôn šĕ_bi_ṯin uš_bi_ʾin la_šĕ_ri_rin.

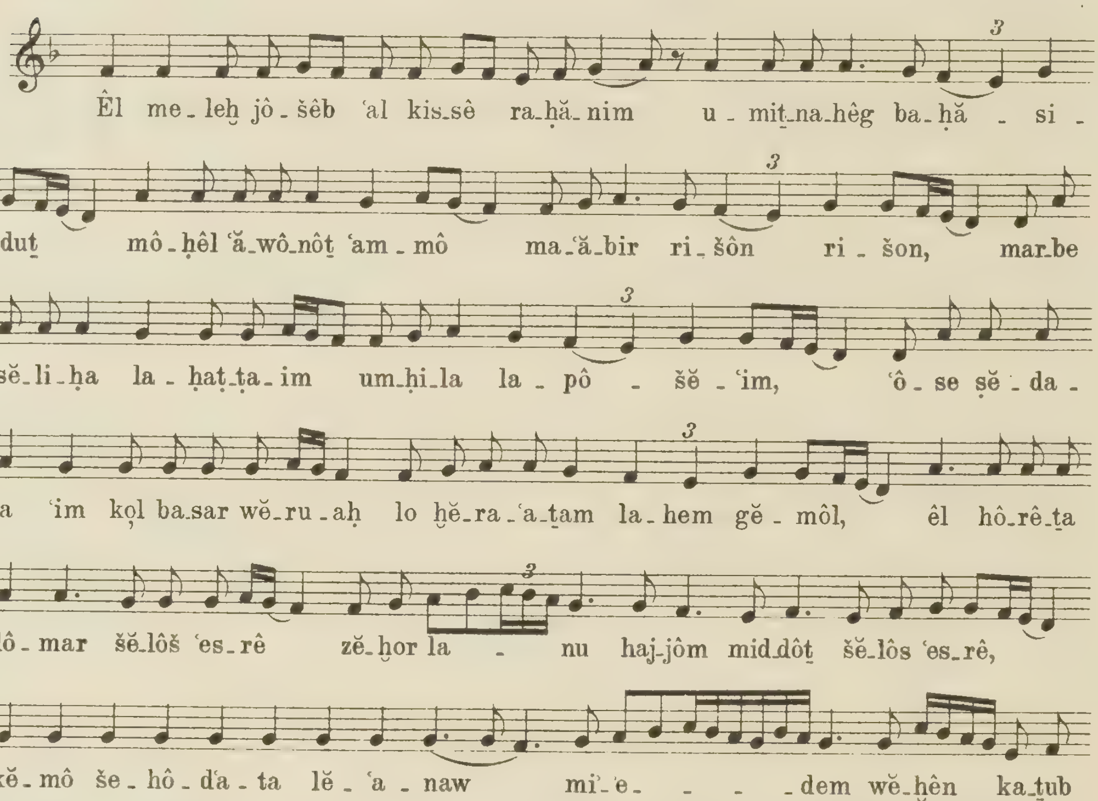
285.


ḥazan
qahal
An_na bĕ_ọr_ê_nu lĕ_ʿôl šaw_ʿê_nu, ă_dô_naj šĕ_ma_ʿa.
ḥazan
qahal
ḥazan
An_na bĕ_raḥ_me_ḫa ʿă_wôn biṣ_ʿê_nu, ă_dô_naj sĕ_la_ḥa. Dĕ_ba_rim la_ʾa_ḥĕ_ti,
qahal
ḥazan
qahal
šĕ_mʿa ă_dô_naj. Wĕ_ḥeṭ_ô bô ju_ḥa_mĕ_ti, šĕ_laḥ ă_dô_naj. etc.

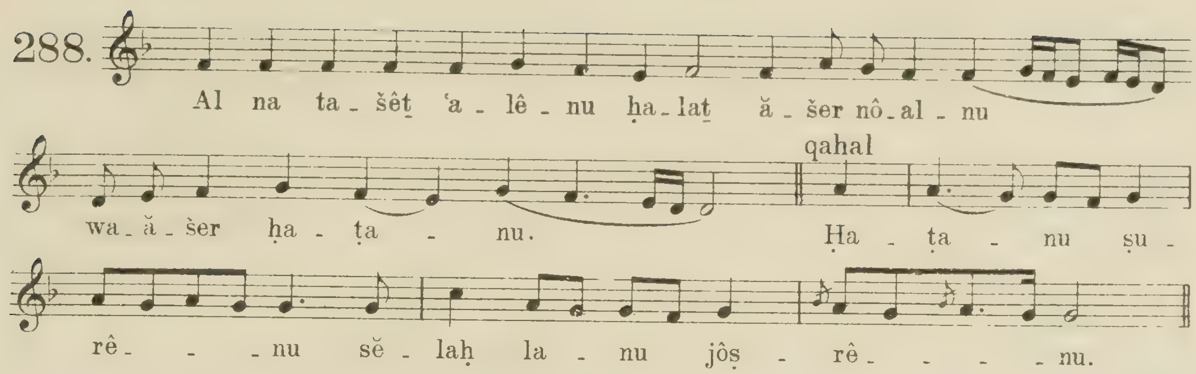
286.


Ă - do - naj šĕ - ma- - - - - ʿa, ă-do-naj ha'-ši - ba
ă - do - naj sĕ - la- - - - - ha,
wa-ʿă - sê al tĕ - a-ḥar ki šim-ẖa ni'- ra ʿal ʿir-ẖa wĕ-al ʿam-me - ẖa.
etc.
Hă-ši-bê - nu ă-dô-naj ê-le-ẖa wĕ-na-šu - ba ḥad-dêš ja-mê-nu ke-'e - dem.

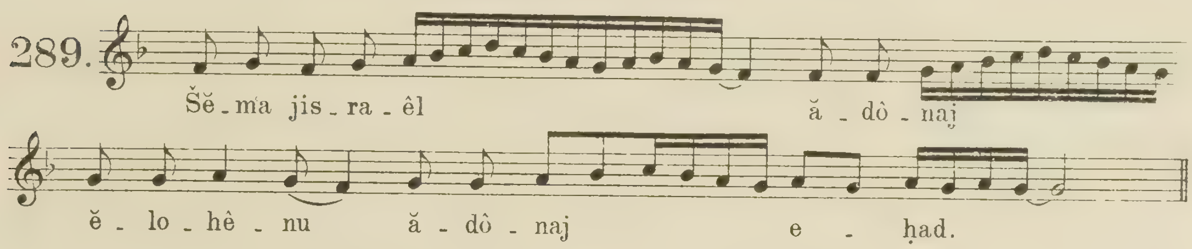
287.


Êl me-leẖ jô-šêb ʿal kis-sê ra-ḥă-nim u-mit-na-hêg ba-ḥă - si -
dut mô-ḥêl ʿă-wô-nôt ʿam-mô ma-ʿă-bir ri-šôn ri-šon, mar-be
sĕ-li-ḥa la-ḥaṭ-ṭa-im um-ḥi-la la-pô - šĕ - ʿim, ʿô-se ṣĕ - da -
'a ʿim kọl ba-sar wĕ-ru-aḥ lo ẖĕ-ra-ʿa-ṭam la-hem gĕ - môl, êl hô-rê-ta
lô-mar šĕ-lôš ʿes-rê zĕ-ẖor la - nu haj-jôm mid-dôṯ šĕ-lôs ʿes-rê,
kĕ-mô še-hô-dʿa-ta lĕ-ʿa-naw mi'-'e- - - -dem wĕ-ẖên ka-ṯub
bĕ-ṯô-ra-ṯaẖ. Waj-jè-red ă-dô-naj be-ʿa-năn waj-
jiṯ-jaṣ-ṣêb ʿim-mô šam waj-ji'-ra bĕ-šêm ă-dô-naj wĕ-šam
ne-ĕ-mar: waj-ja-ʿă-bôr ă-dô-naj ʿal pa-naw waj-ji'-ra.

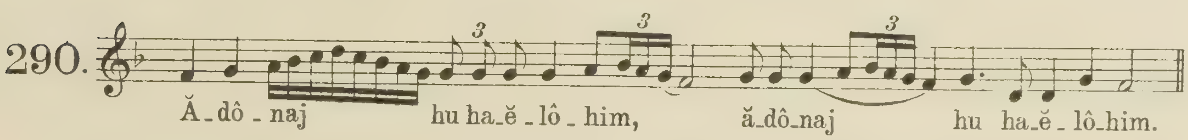
288.



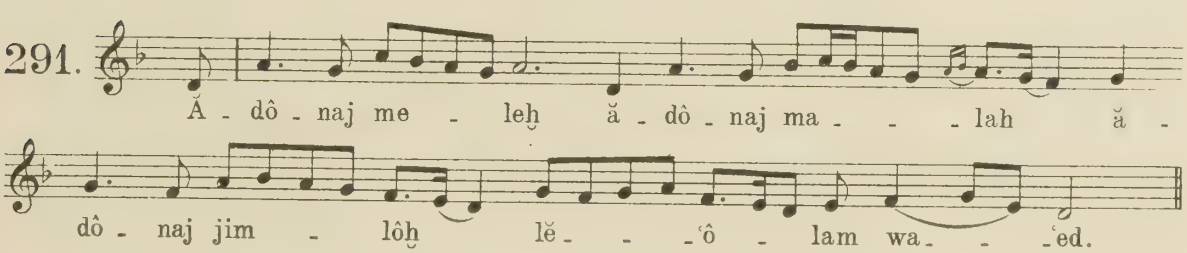
289.



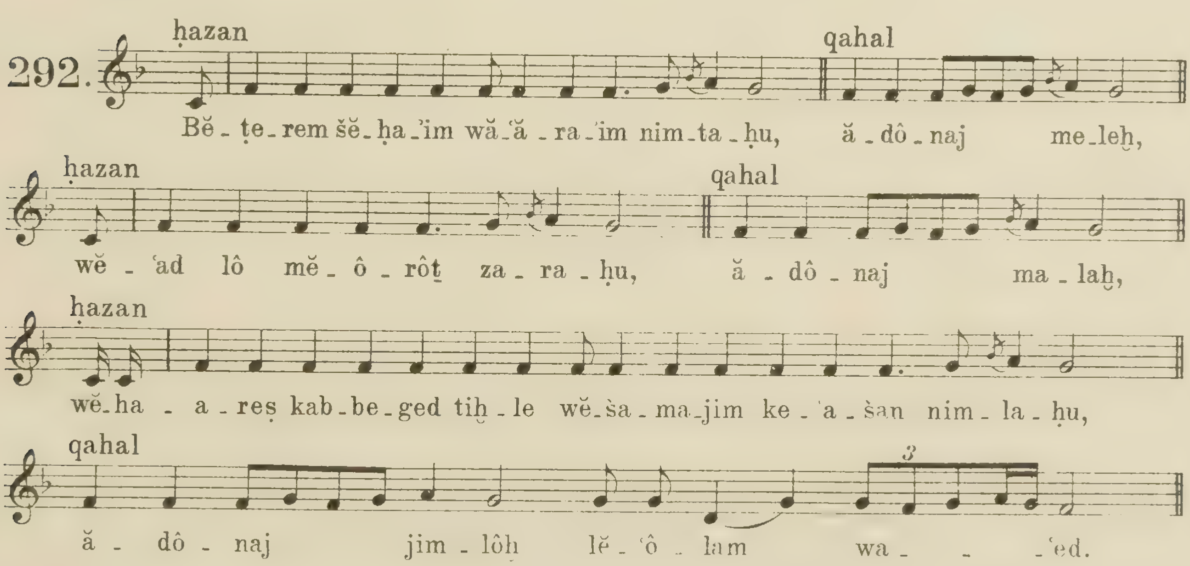
290.



291.

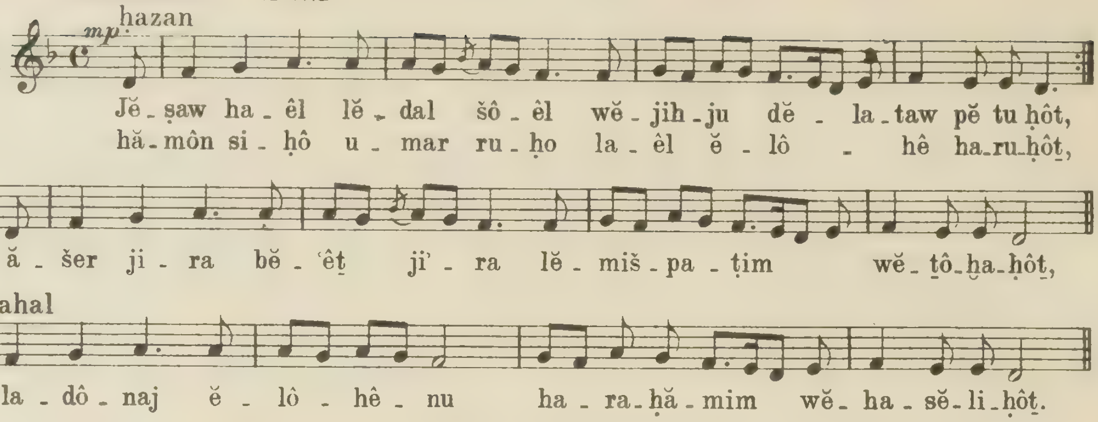


292.



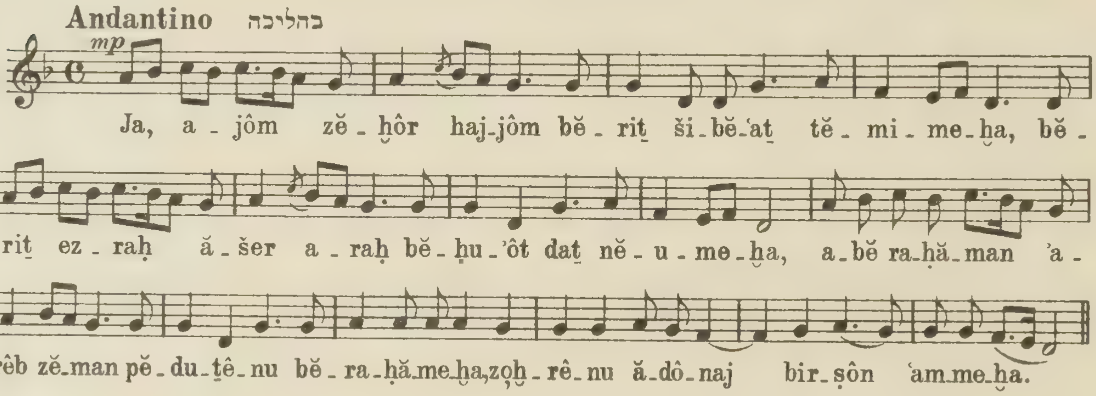
Andantino בהליכה

293.

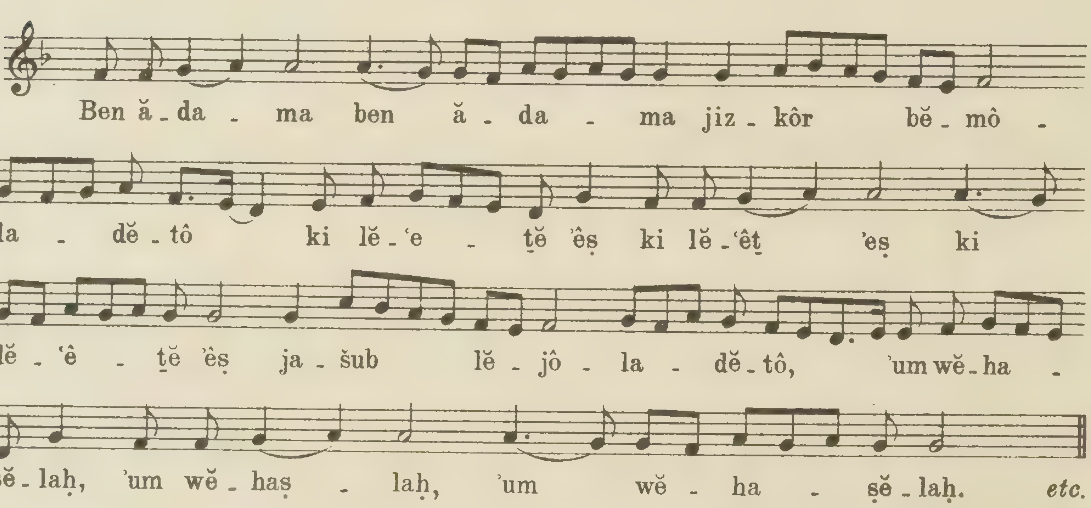


Andantino בהליכה

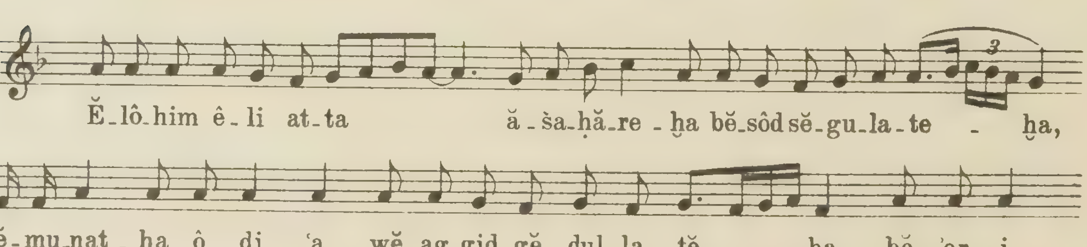
294.

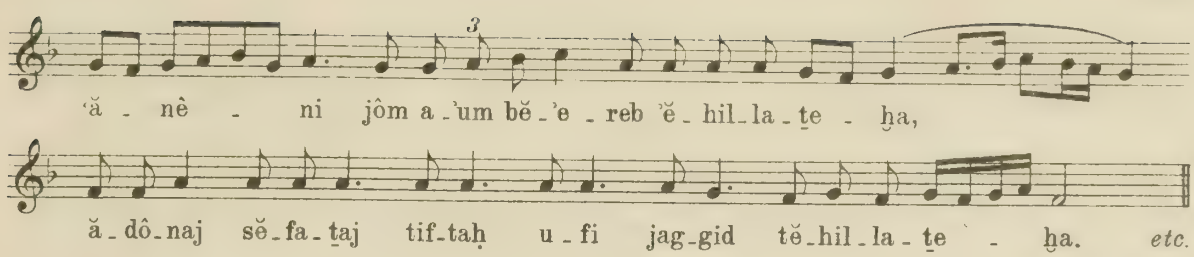


295.

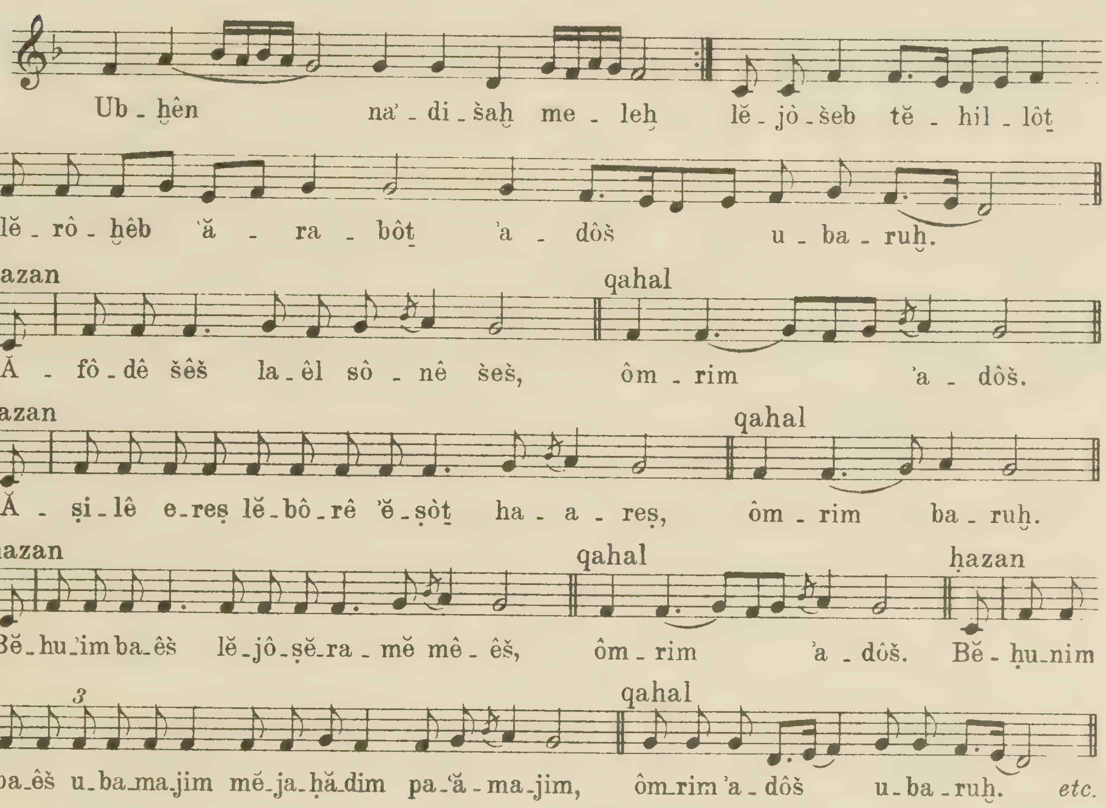


296.

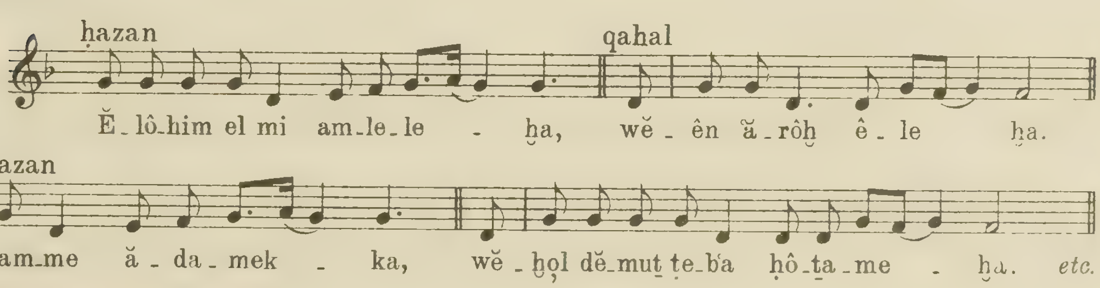



ʻă - nê - ni jôm a-ʼum bĕ-ʼe-reb ʼĕ-hil-la-te-ḫa,
ă-dô-naj sĕ-fa-taj tif-taḥ u-fi jag-gid tĕ-hil-la-te - ḫa. etc.

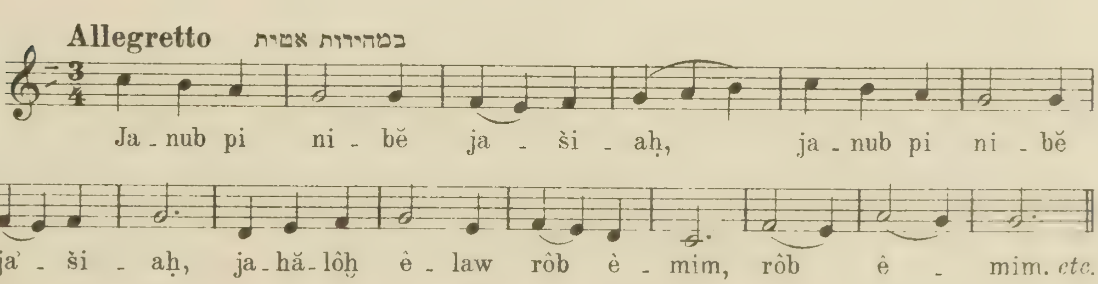
297.


Ub-ḫên naʼ-di-šaḫ me-leḫ lĕ-jò-šeb tĕ-hil-lôt
lĕ-rô-ḫêb ʼă - ra - bôt ʼa - dôš u-ba-ruḫ.
ḥazan
Ă - fô-dê šêš la-êl sô - nê šeš,
qahal
ôm - rim ʼa - dôš.
ḥazan
Ă - ṣi-lê e-reṣ lĕ-bô-rê ʼĕ-ṣòt ha - a - reṣ,
qahal
ôm - rim ba - ruḫ.
ḥazan
Bĕ-hu-ʼim ba-êš lĕ-jô-ṣĕ-ra - mĕ mê - êš,
qahal
ôm - rim ʼa - dôš.
ḥazan
Bĕ - ḥu-nim
ba-êš u-ba-ma-jim mĕ-ja-ḥă-dim pa-ʼă-ma-jim,
qahal
ôm-rim ʼa-dôš u-ba-ruḫ. etc.

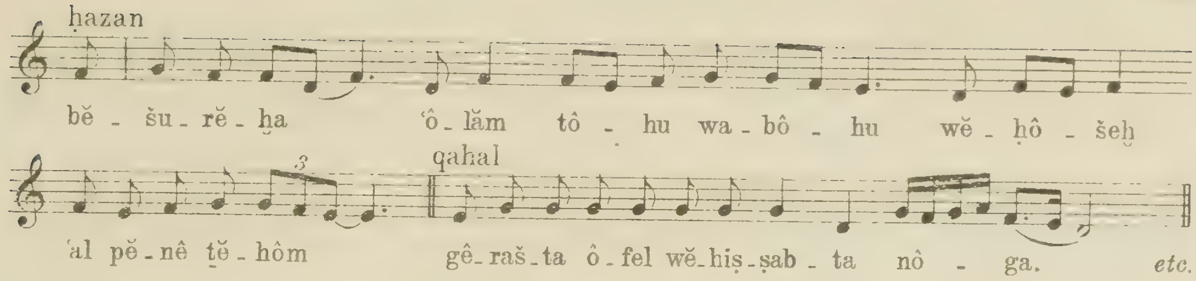
298.


ḥazan
Ĕ-lô-him el mi am-le-le - ḫa,
qahal
wĕ - ên ʼă-rôḫ ê-le ḫa.
ḥazan
Bam-me ă-da-mek - ka,
wĕ-ḫọl dĕ-mut ṭe-bʼa ḥô-ta-me - ḫa. etc.

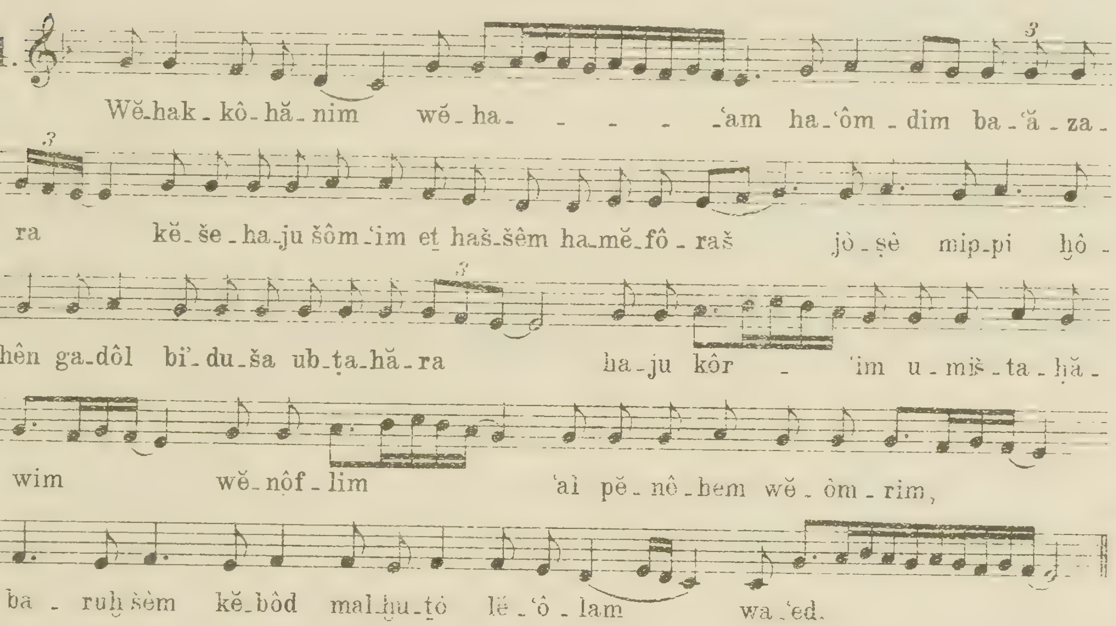
299.


Allegretto במהירות אמית
Ja-nub pi ni-bĕ ja - ši - aḥ, ja-nub pi ni-bĕ
jaʼ - ši - aḥ, ja-hă-lôḫ è-law rôb è-mim, rôb è - mim. etc.

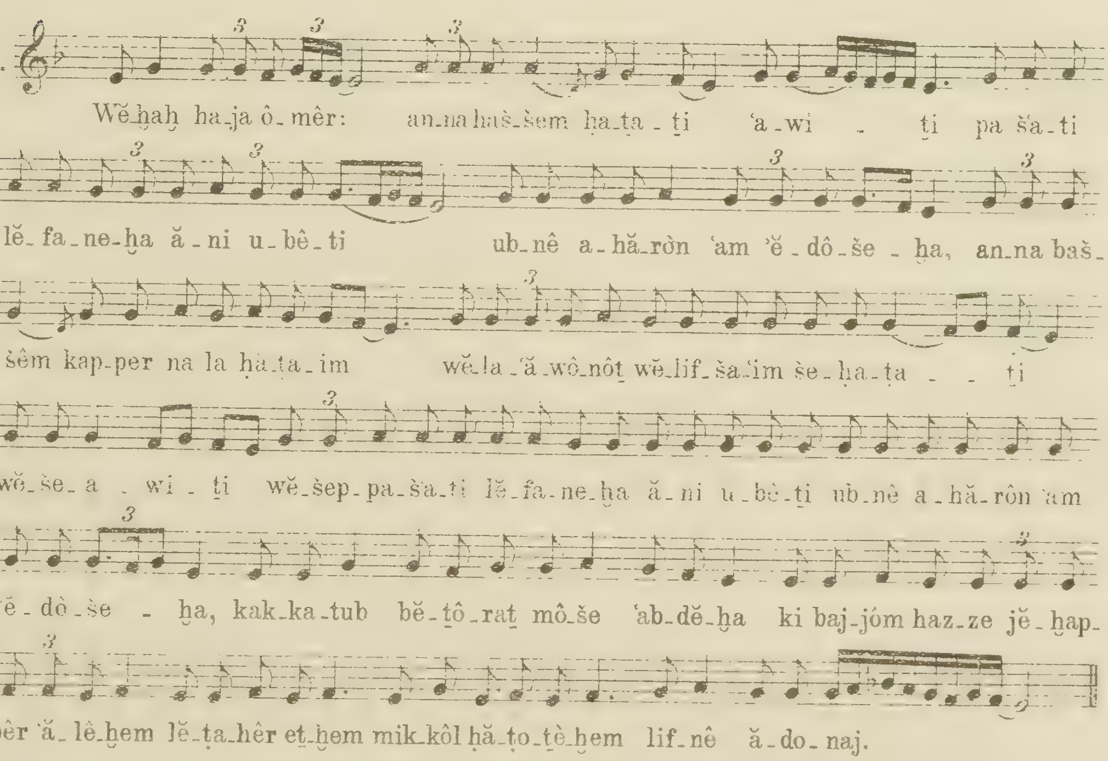

300.
ḥazan
Ub_ḥèn na'_di_šaḥ me_leḥ. Bim_rô_mê 'e_reṣ kis_sê
šib_te_ḥa u_biš_ḥu_nê e_reṣ 'ôz mem_šal_te_ḥa, êl_le ja_'ă_ri_ṣun gĕ_ôntif_ar_te_ḥa wĕ_
qahal
êl_le ja'_di_šun lĕ_šêm mam_laḥ_te_ḥa. Ên 'a_dôš ka_dô_naj wĕ_ên bil_te_ḥa. etc.
301.
Jir_a lô_bĕ_šim u_mit_bô_šĕ_šim, u_mit_ô_šĕ_šim. u_mit_'ô_šĕ_šim,
ḥa_šim wĕ_lô maḥ_šim ja_ḥad mit_ka_nĕ_šim u_mit_ra_gĕ_šim u_mit_na_gĕ_šim, ma'_di_šim wĕ_
I
II
lô ma_ḥă_ri_šim, ma'_di_šim wĕ_lô maḥ_ri_šim, rô_'ă_šim u_mit_ra_'ă_šim ma'_ri_
ṣim u_ma'_di_šim u'_du_ša mĕ_ša_lĕ_šim la_êl na'ă_raṣ bĕ_sôd 'ĕ_dô_šim.
302.
Ke_ter ji_tĕ_nu lĕ_ḥa ă_do_naj ĕ_lô_hê_nu mal_a_ḥim hă_mô_nê
ma_'ă_lâ 'im 'am_ḥa jis_ra_êl 'ĕ_bu_ṣê mat_ta,
ja_ḥad kul_lam 'ĕ_du_ša lĕ_ḥa jĕ_šal_lê_šu kad_da_bar ha_a_
mur 'al jad nĕ_bi_ă_ḥa wĕ_'a_ra ze el ze wĕ_a_mar.
303.
ḥazan
At_ta kô_nan_ta 'ô_lam mê_rôš ja_sad_ta tê_bêl
qahal
wĕ_hak_kôl pa_'al_ta u_bir_jôṯ bô ja_ṣar_ta


ḥazan
bĕ_šu_rĕ_ḥa ʿô_lăm tô_hu wa_bô_hu wĕ_ḥô_šeḥ
qahal
ʿal pĕ_nê ṯĕ_hôm gê_raš_ta ô_fel wĕ_hiṣ_ṣab_ta nô_ga. etc.

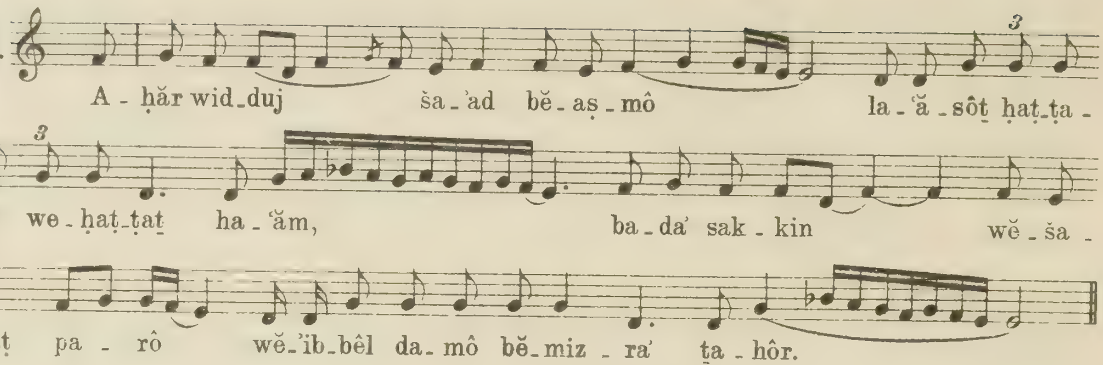
304.


Wĕ_hak_kô_hă_nim wĕ_ha_ _ _ _ʿam ha_ʿôm_dim ba_ʿă_za_
ra kĕ_še_ha_ju šôm_ʿim et haš_šêm ha_mĕ_fô_raš jò_ṣè mip_pi ḥô_
hên ga_dôl bĭ_du_ša ub_ṭa_hă_ra ha_ju kôr_ʿim u_miš_ta_ḥă_
wim wĕ_nôf_lim ʿal pĕ_nô_hem wĕ_òm_rim,
ba_ruḥ šèm kĕ_bôd mal_ḥu_ṯò lĕ_ʿô_lam wa_ʿed.

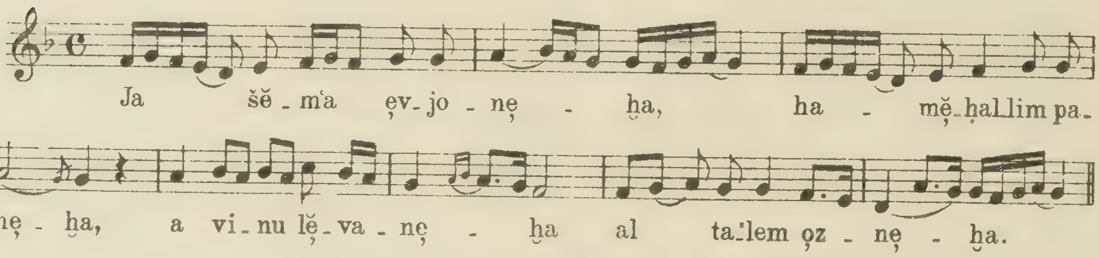
305.


Wĕ_ḥaḥ ha_ja ô_mêr: an_na haš_šem ḥa_ṭa_ṯi ʿa_wi_ṯi pa_šaʿ_ti
lĕ_fa_ne_ḥa ă_ni u_bê_ti ub_nê a_hă_ròn ʿam ʾĕ_dô_še_ḥa, an_na baš_
šêm kap_per na la ḥa_ṭa_im wĕ_la_ʿă_wô_nôt wĕ_lif_šaʿ_im še_ḥa_ṭa_ṯi
wĕ_še_a_wi_ṯi wĕ_šep_pa_šaʿ_ti lĕ_fa_ne_ḥa ă_ni u_bè_ṯi ub_nè a_hă_rôn ʿam
ʾĕ_dò_še_ḥa, kak_ka_tub bĕ_ṯô_raṯ mô_še ʿab_dĕ_ḥa ki baj_jôm haz_ze jĕ_ḥap_
pèr ʿă_lê_ḥem lĕ_ṭa_hêr et_ḥem mik_kôl ḥă_ṭo_tè_ḥem lif_nê ă_do_naj.

306.

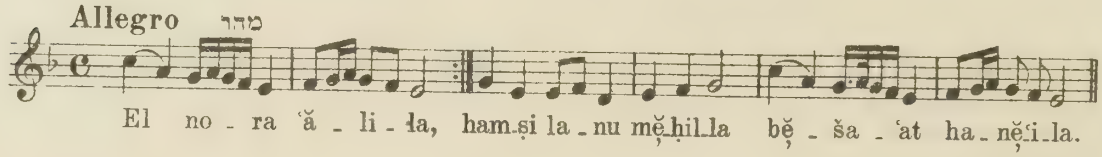


307.



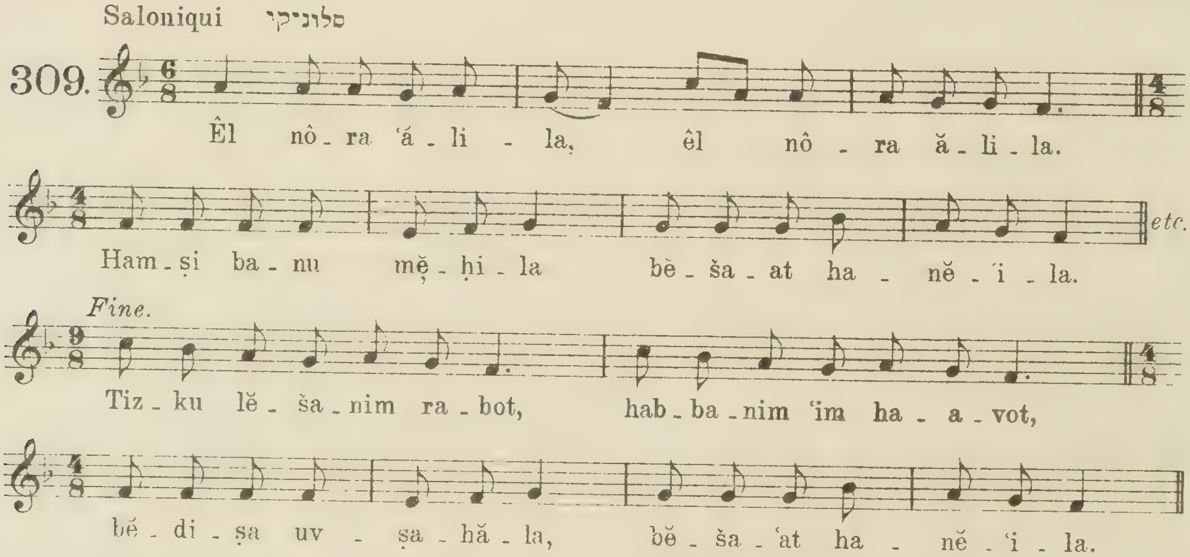
Allegro מהר

308.



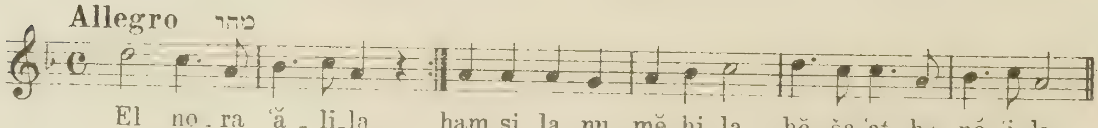
Saloniqui סלוניקי

309.



Allegro מהר

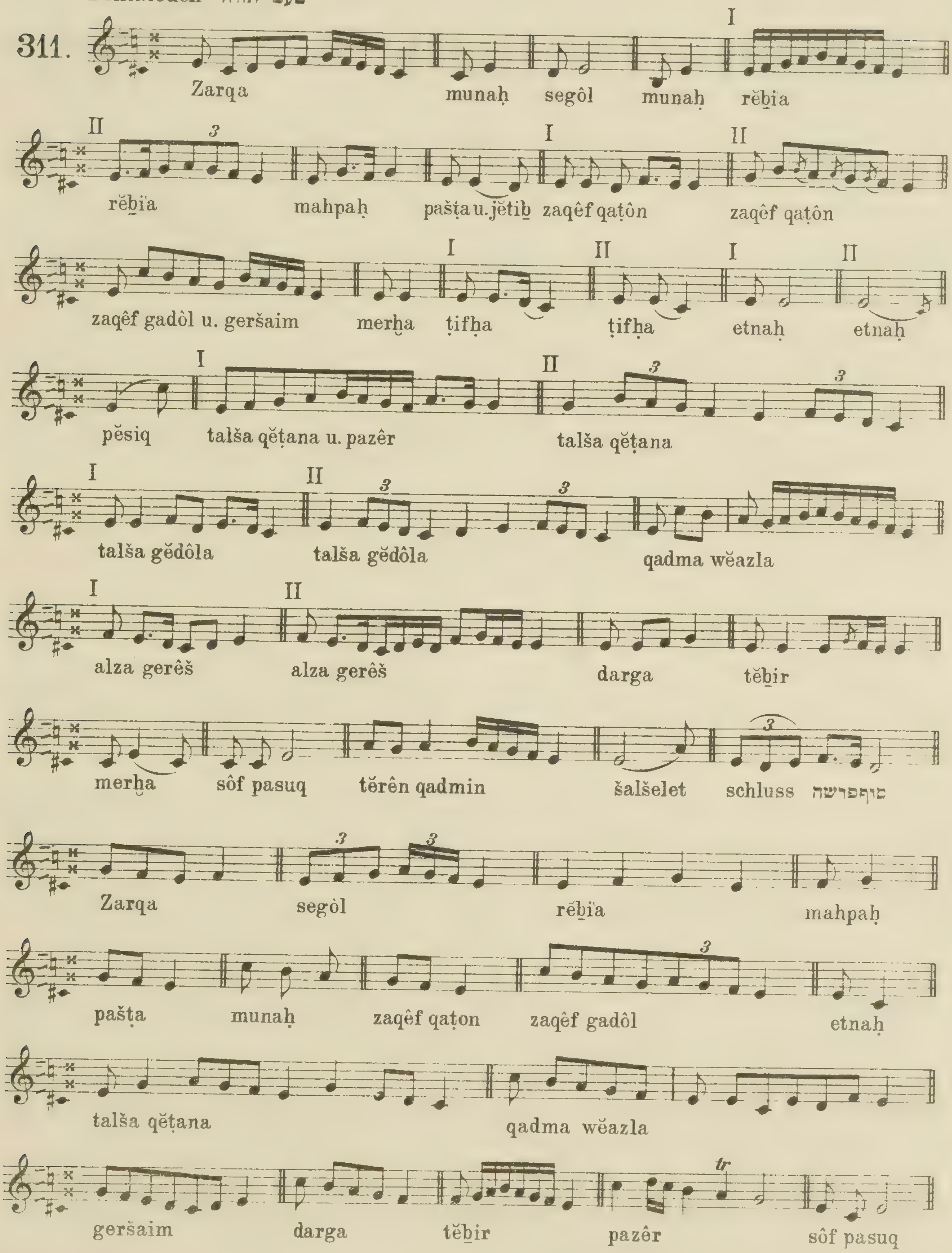
310.



VI Various שונות Verschiedenes

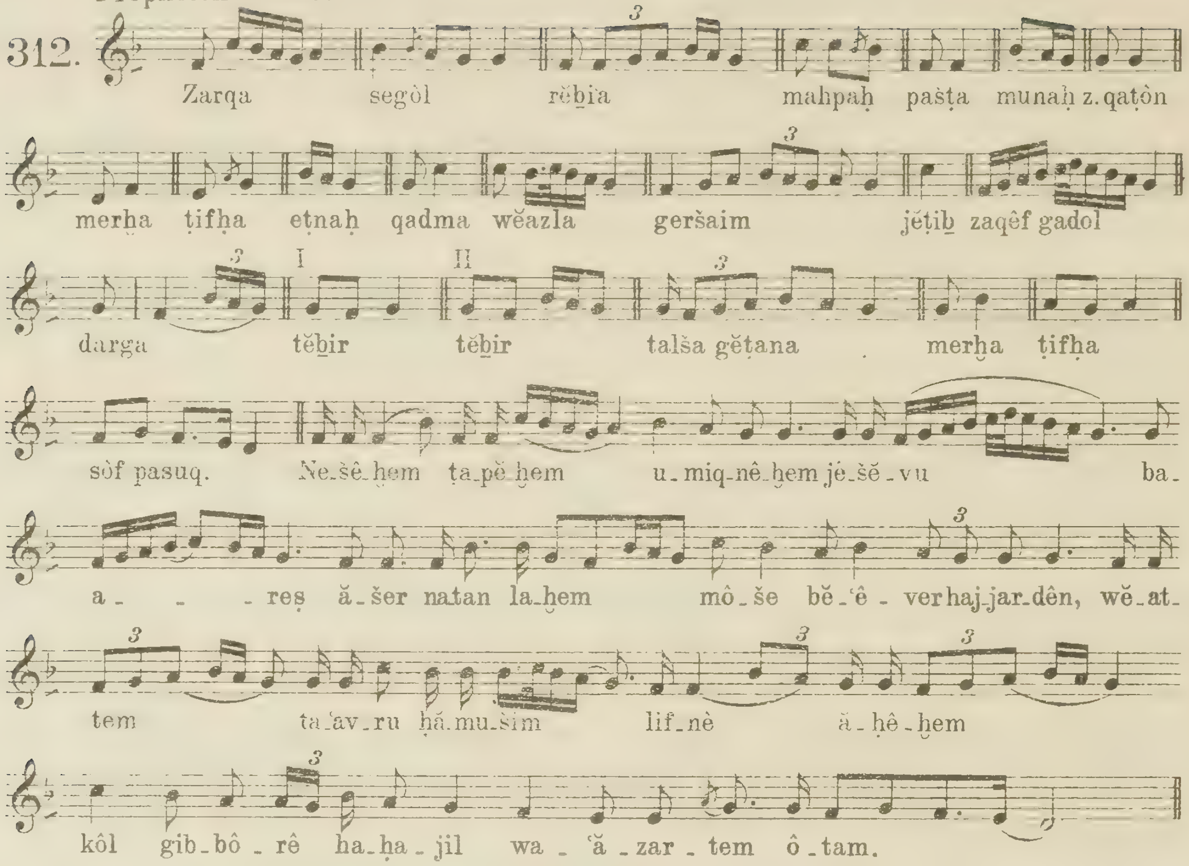
Pentateuch טעמי תורה

311.



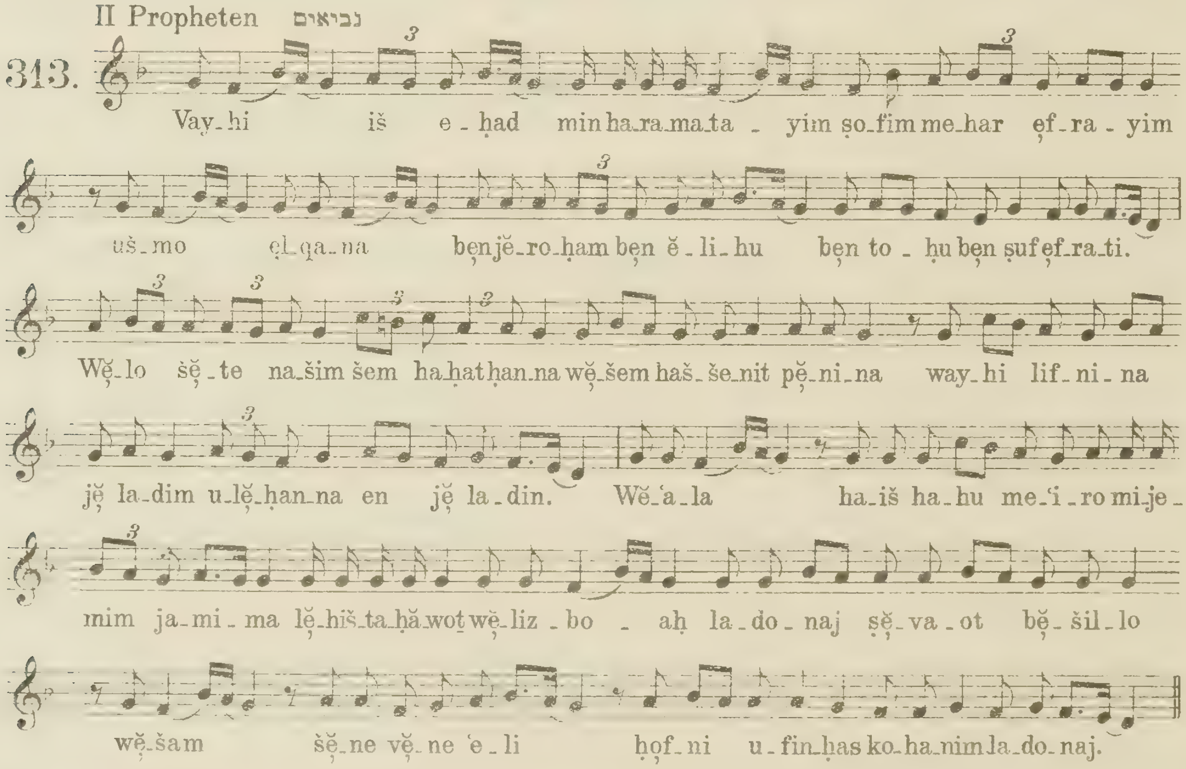
Propheten נביאים

312.



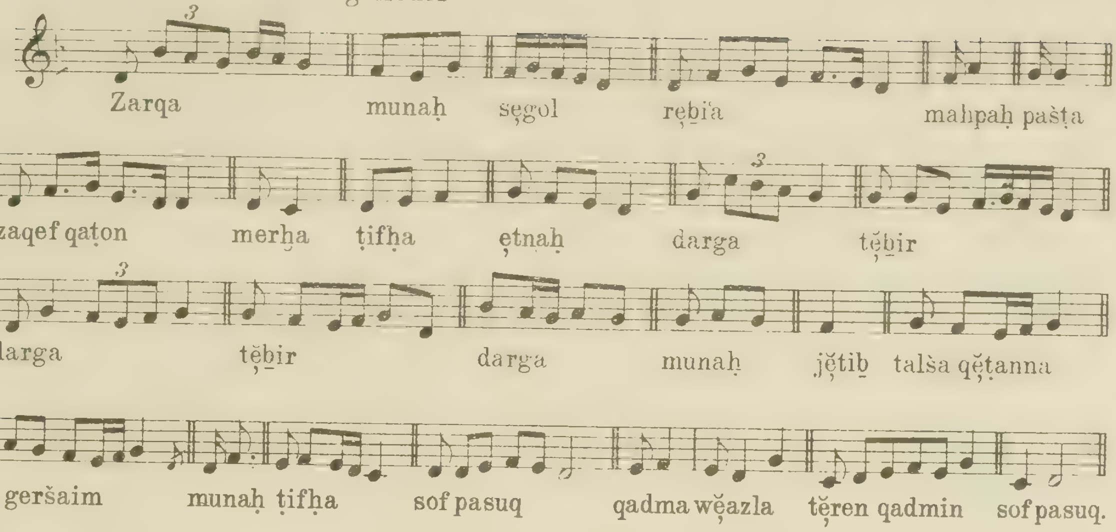
II Propheten נביאים

313.



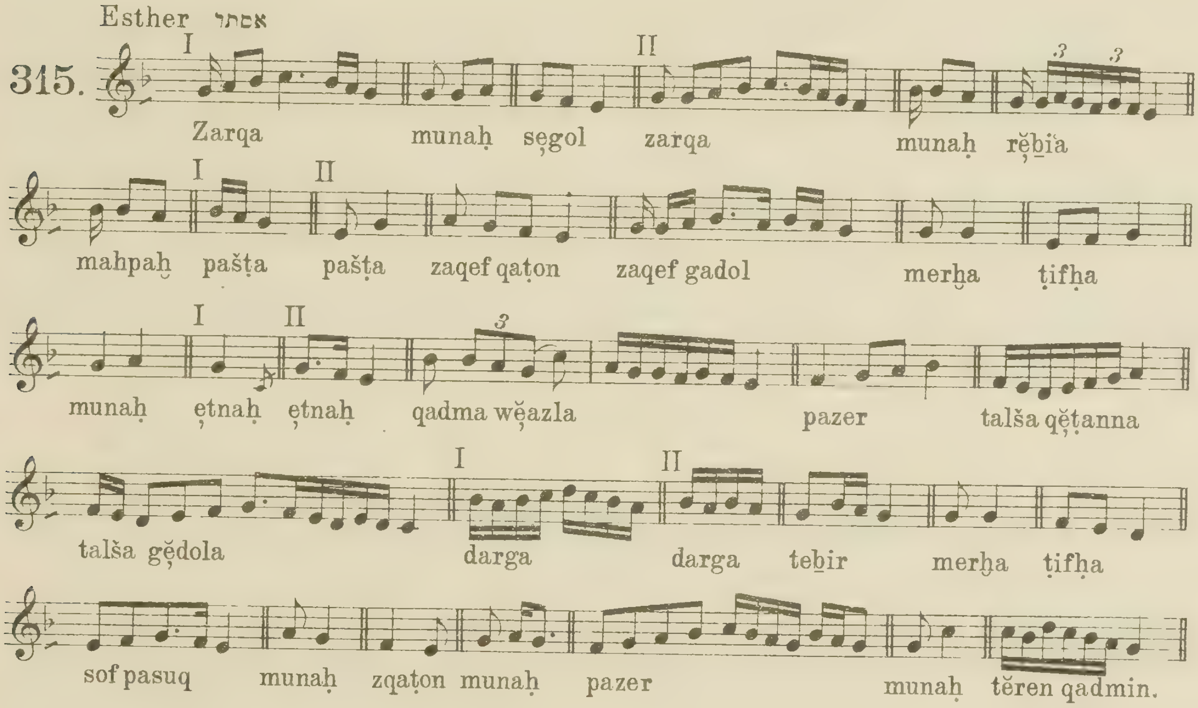
Lamentations איכה Klagelieder

314.

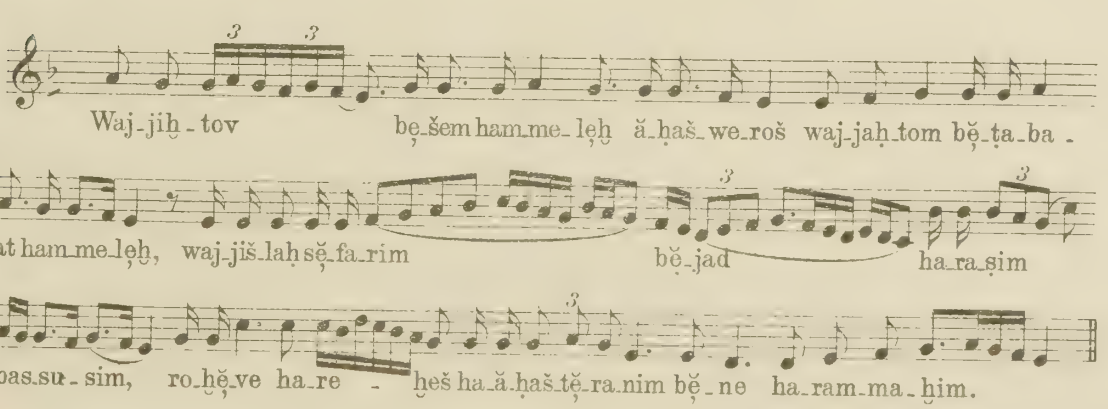


Esther אסתר

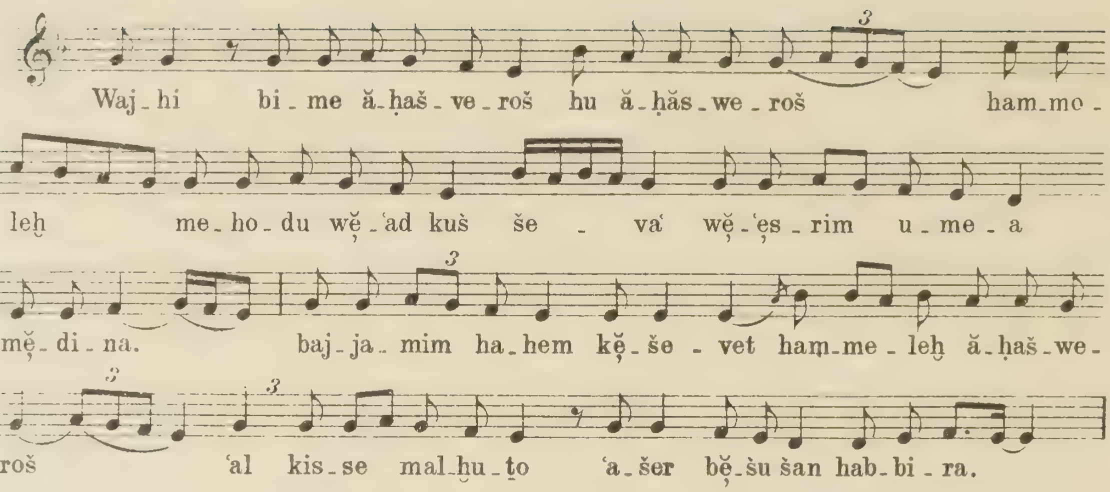
315.



316.

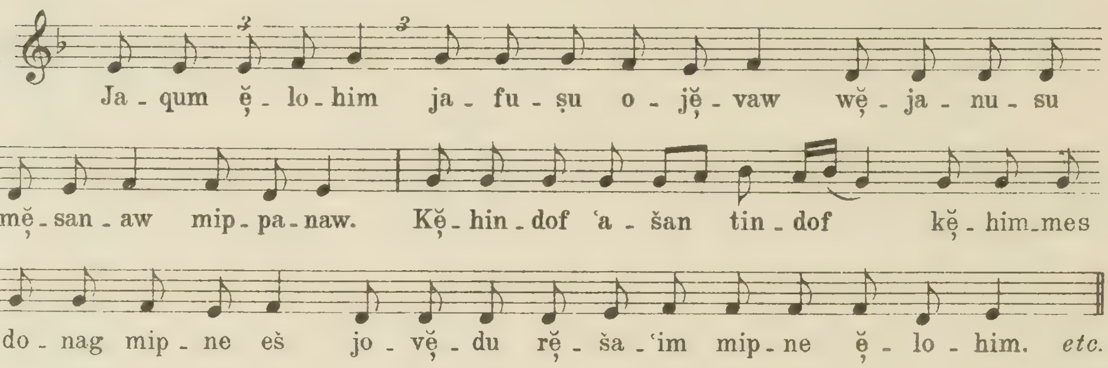


317.



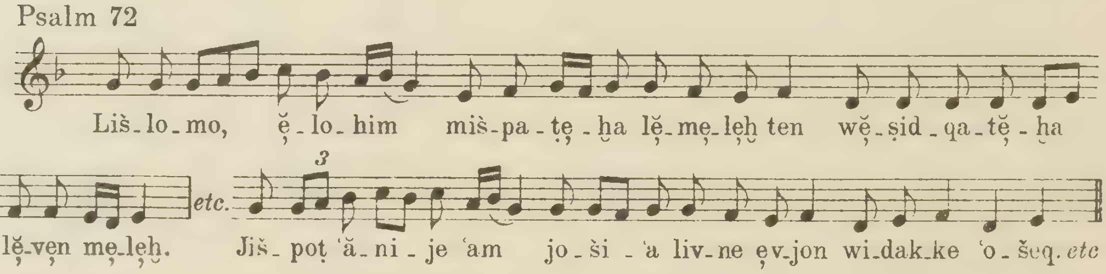
Psalmodien תהלים Psalm 68

318.



Psalm 72

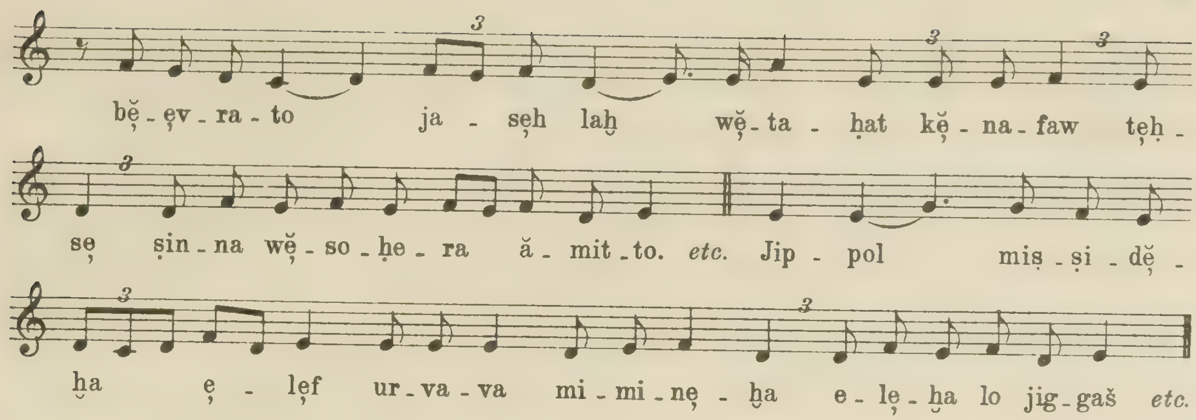
319.



Psalm 91

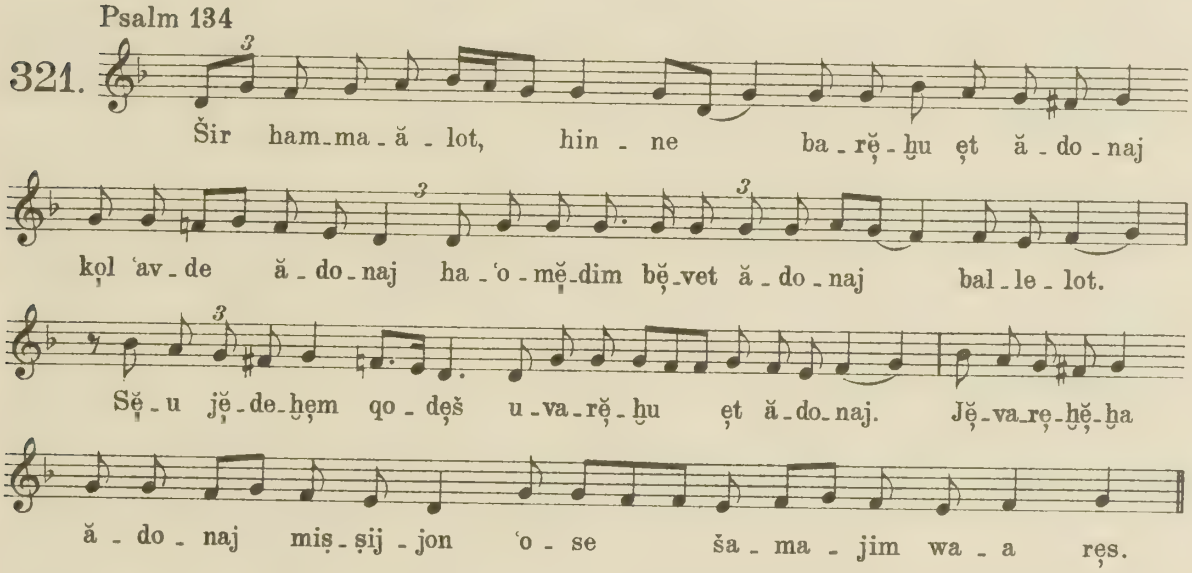
320.





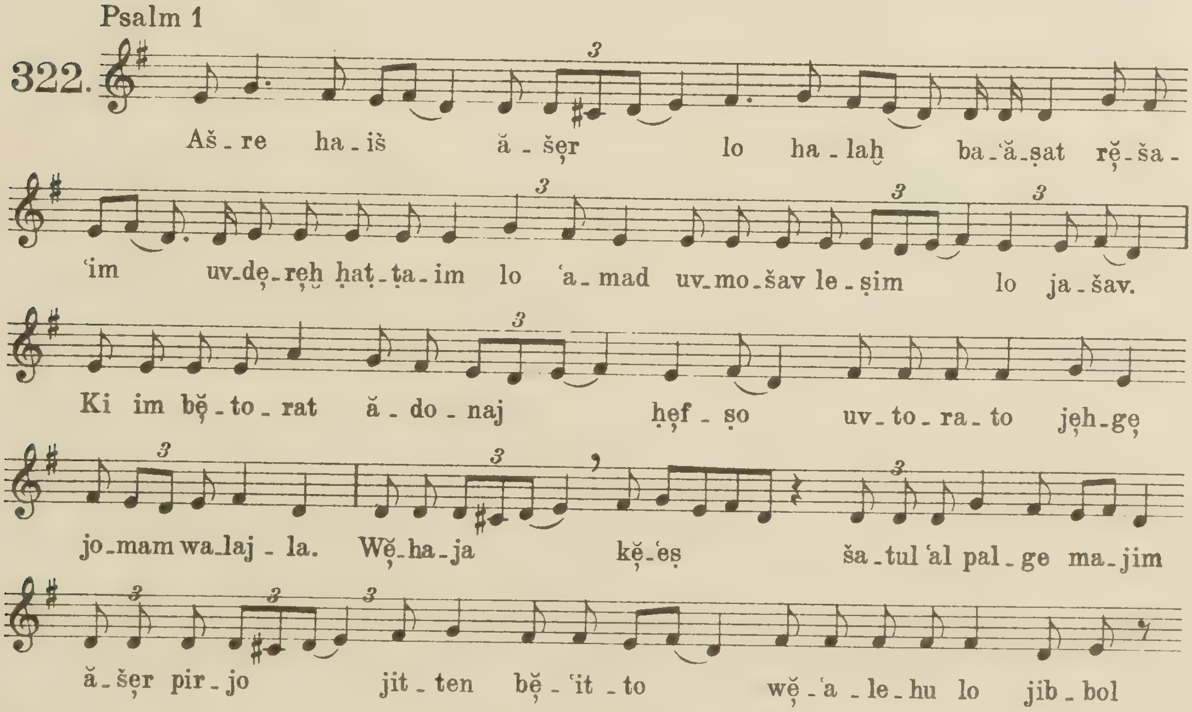
Psalm 134

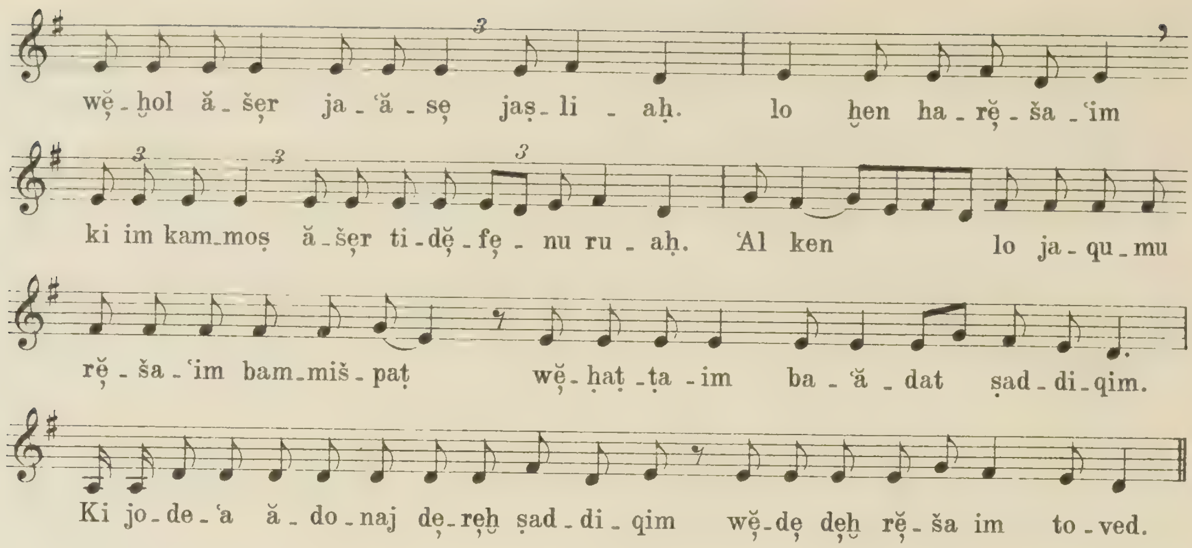
321.



Psalm 1

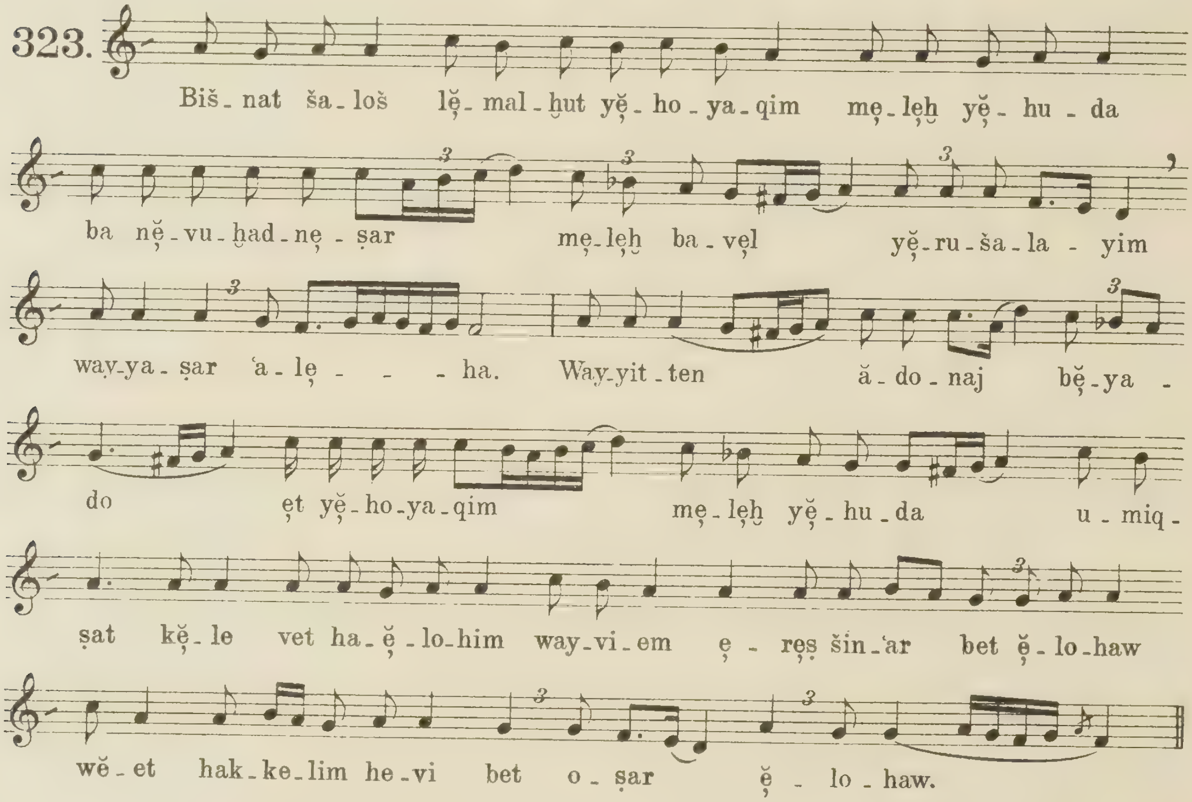
322.





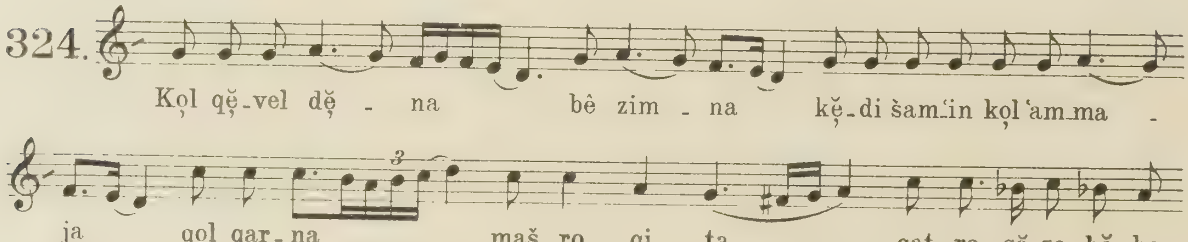
Daniel I 1-2 דניאל

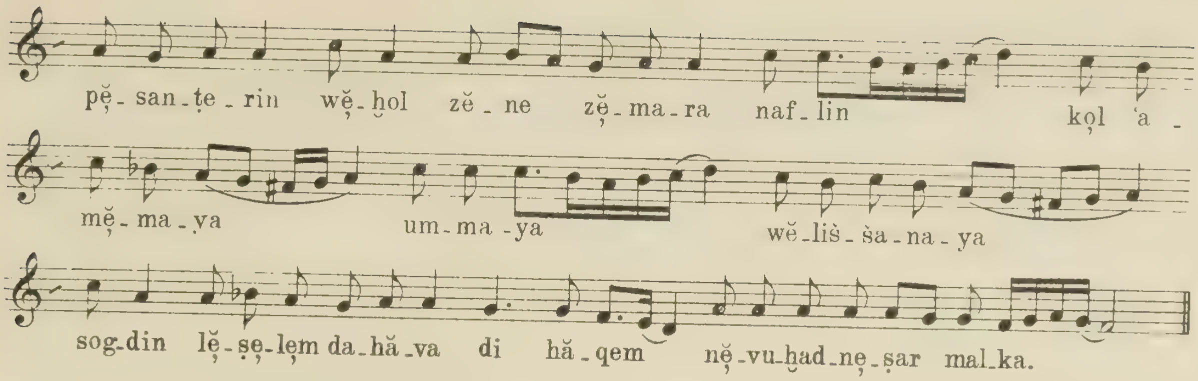
323.



Daniel III 7 דניאל

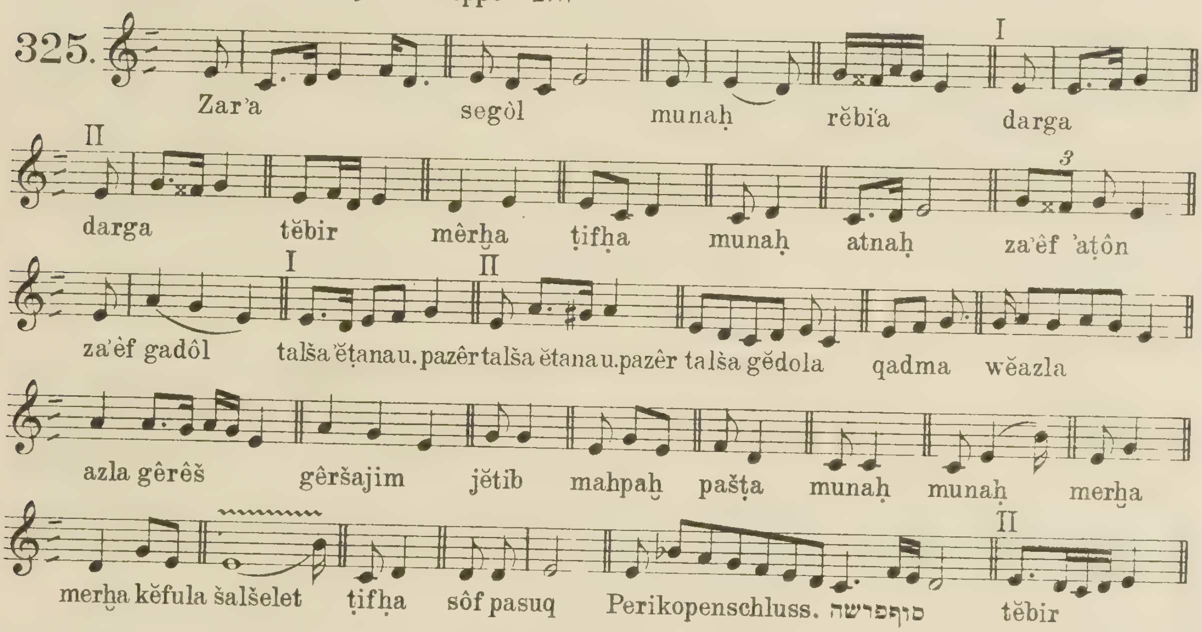
324.





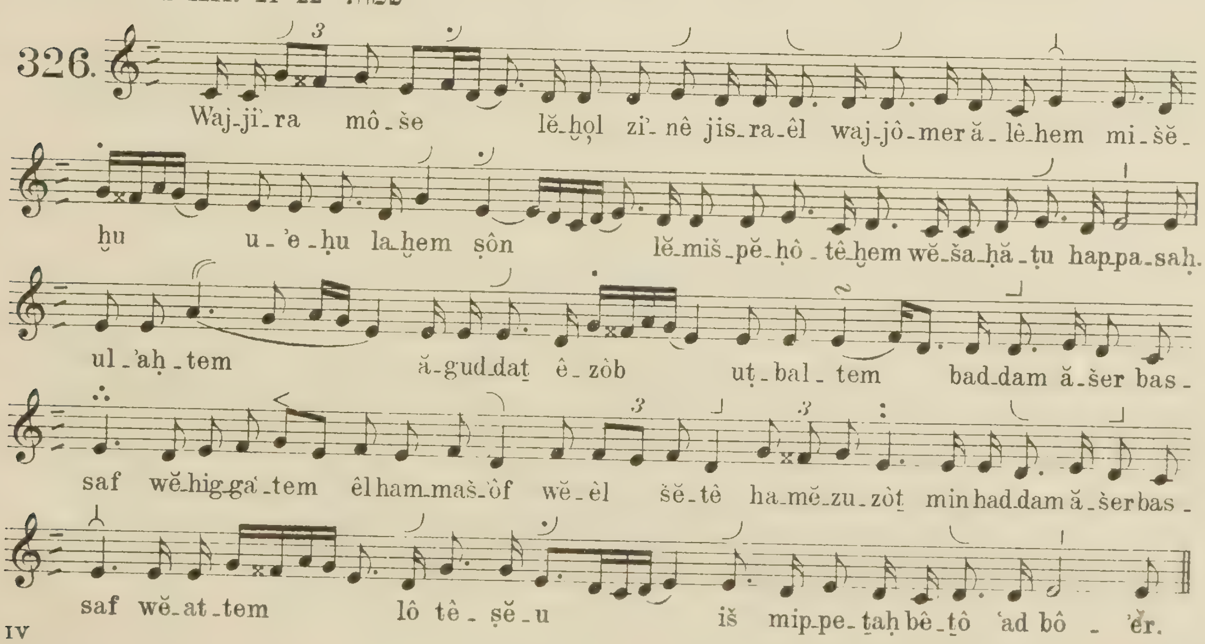
Pentateuch טעמי תורה Aleppo חלב

325.

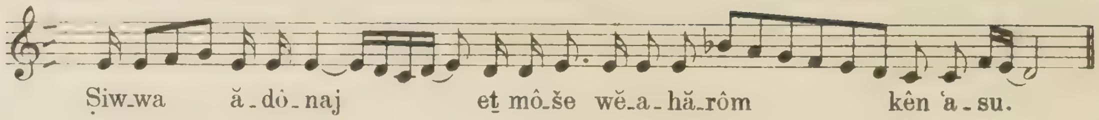


Exod XII. 21-22 שמות

326.



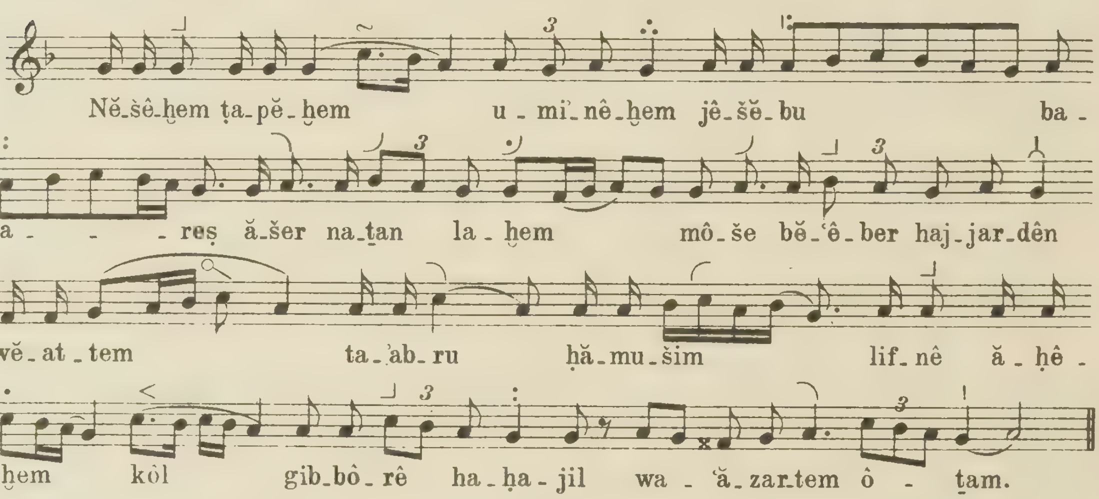
Perikopenschluss סוףפרשה Damaskus דמשק

327.


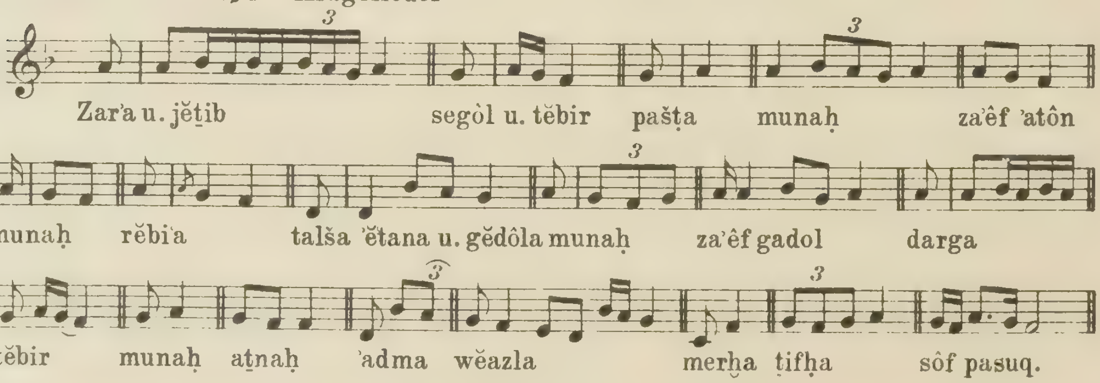
Proph. טעמי נביאים Aleppo חלב

328.


Josua I. 14 יהושע

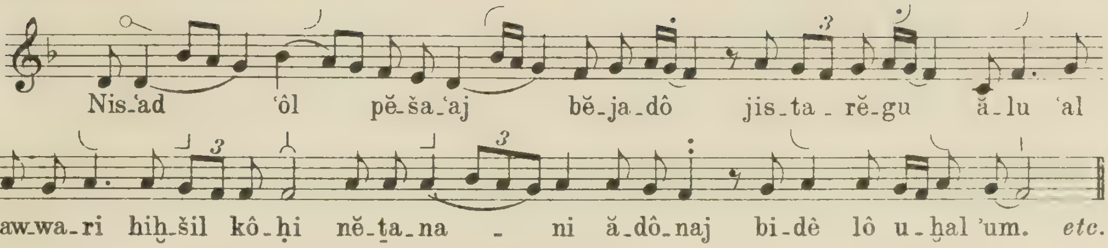
329.


Lament. טעמי איכה Klagelieder

330.


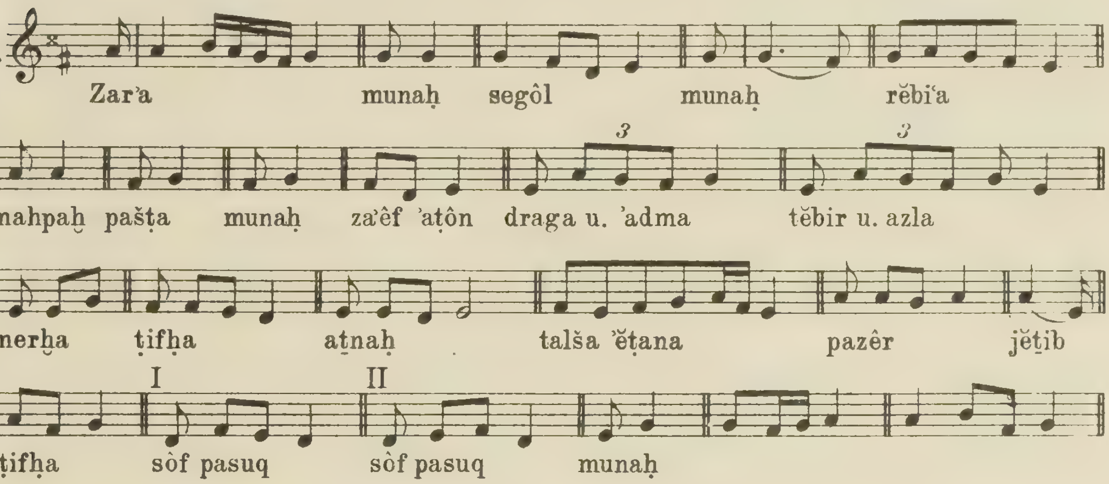
Lament. I. 14 איכה

331.



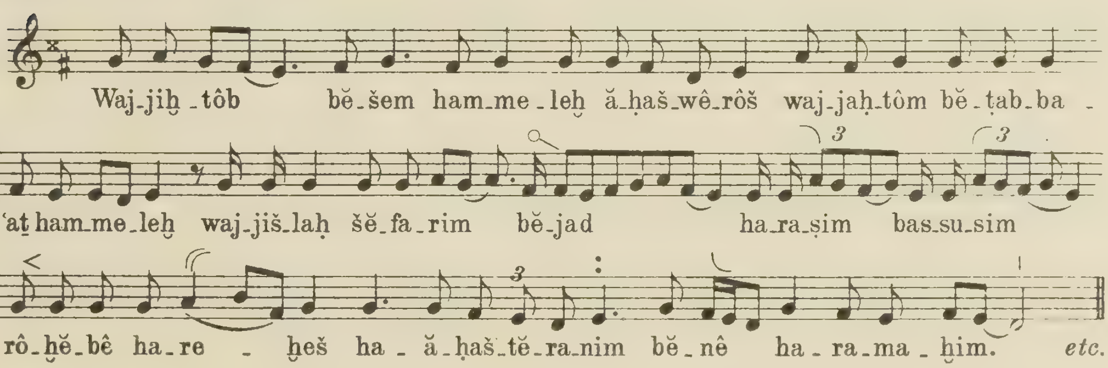
Esther טעמי אסתר

332.



Esther VIII. 10 אסתר

333.



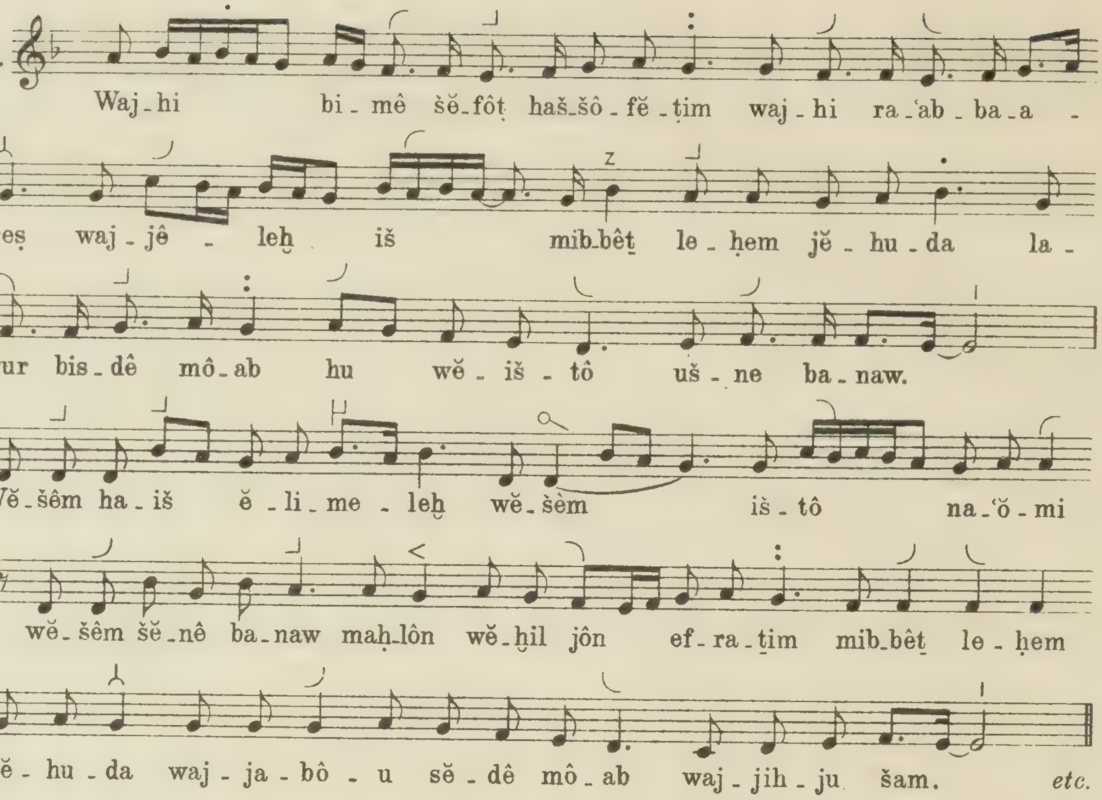
Ruth טעמי רות

334.



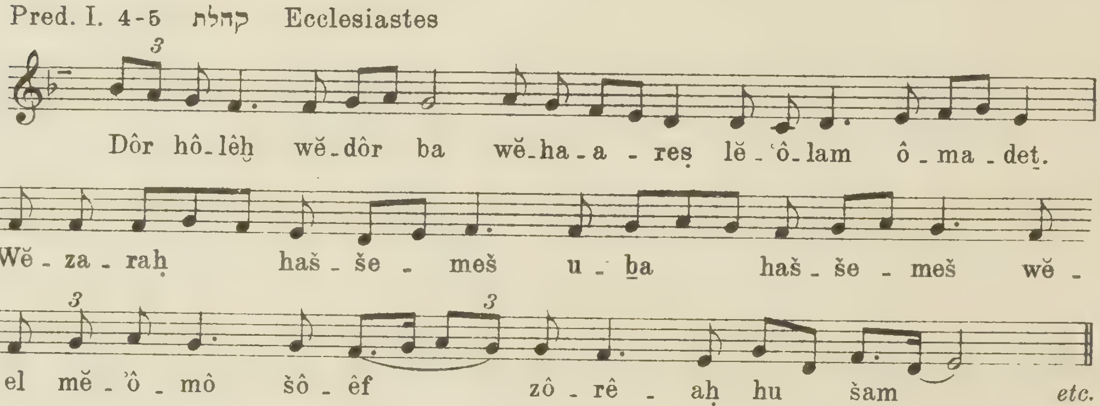
Ruth I. 1-2 רות

335.



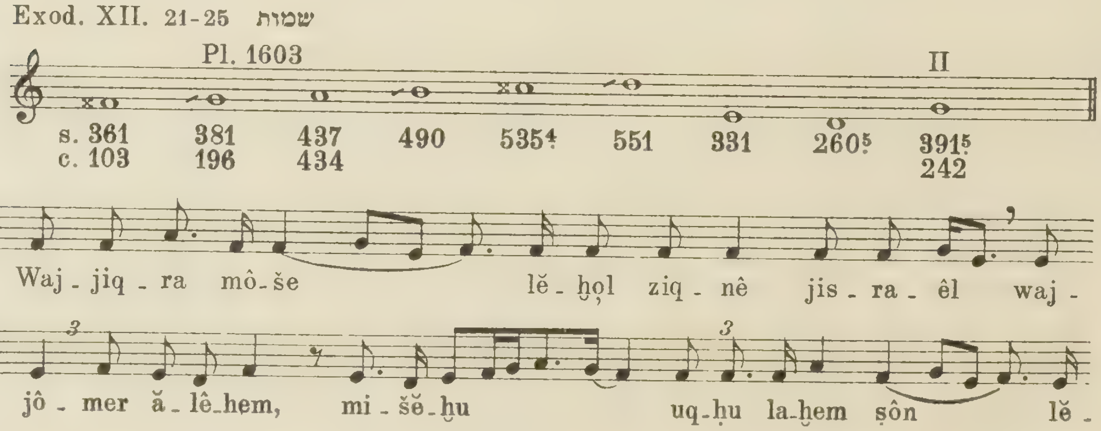
Pred. I. 4-5 קהלת Ecclesiastes

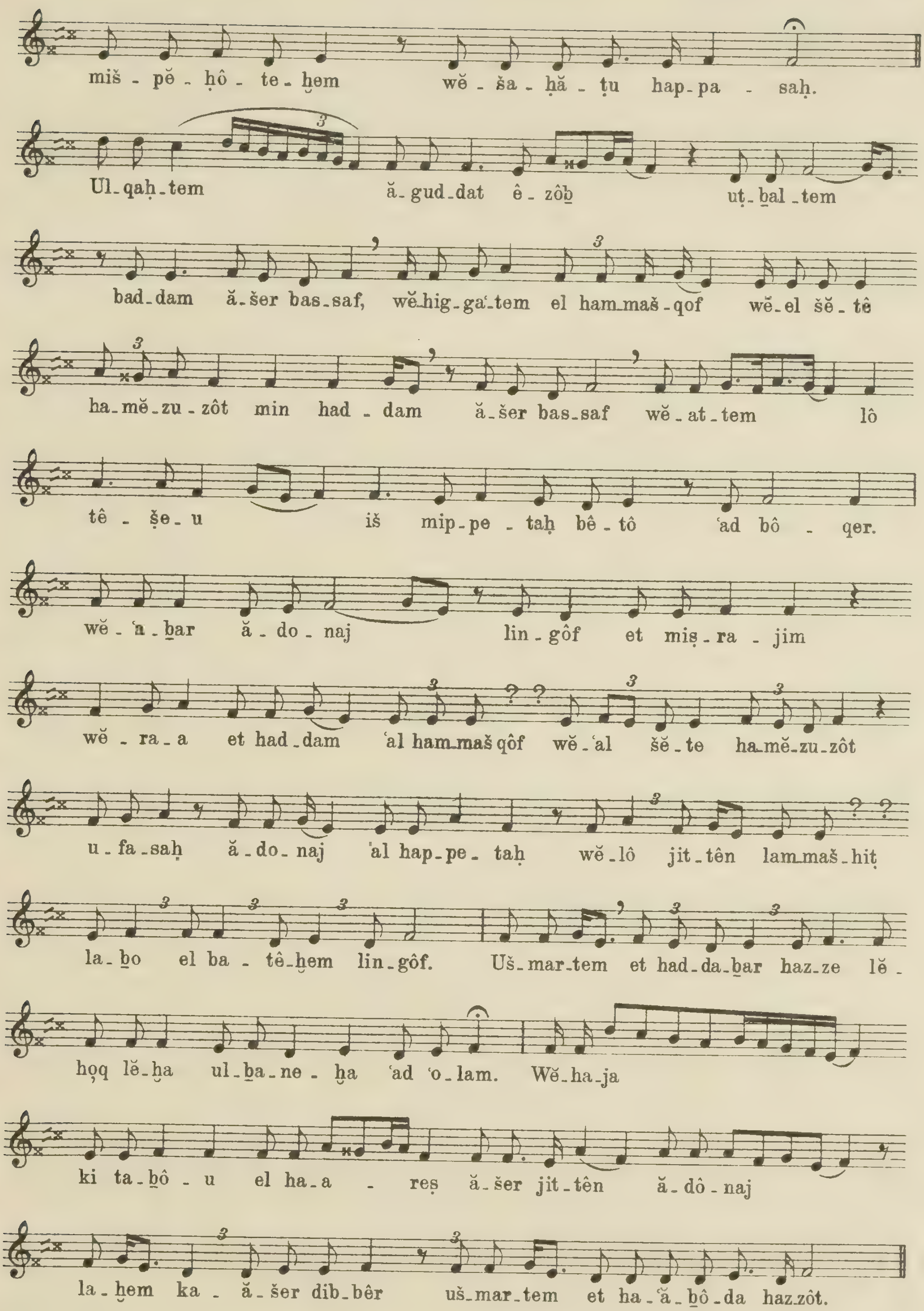
336.



Exod. XII. 21-25 שמות

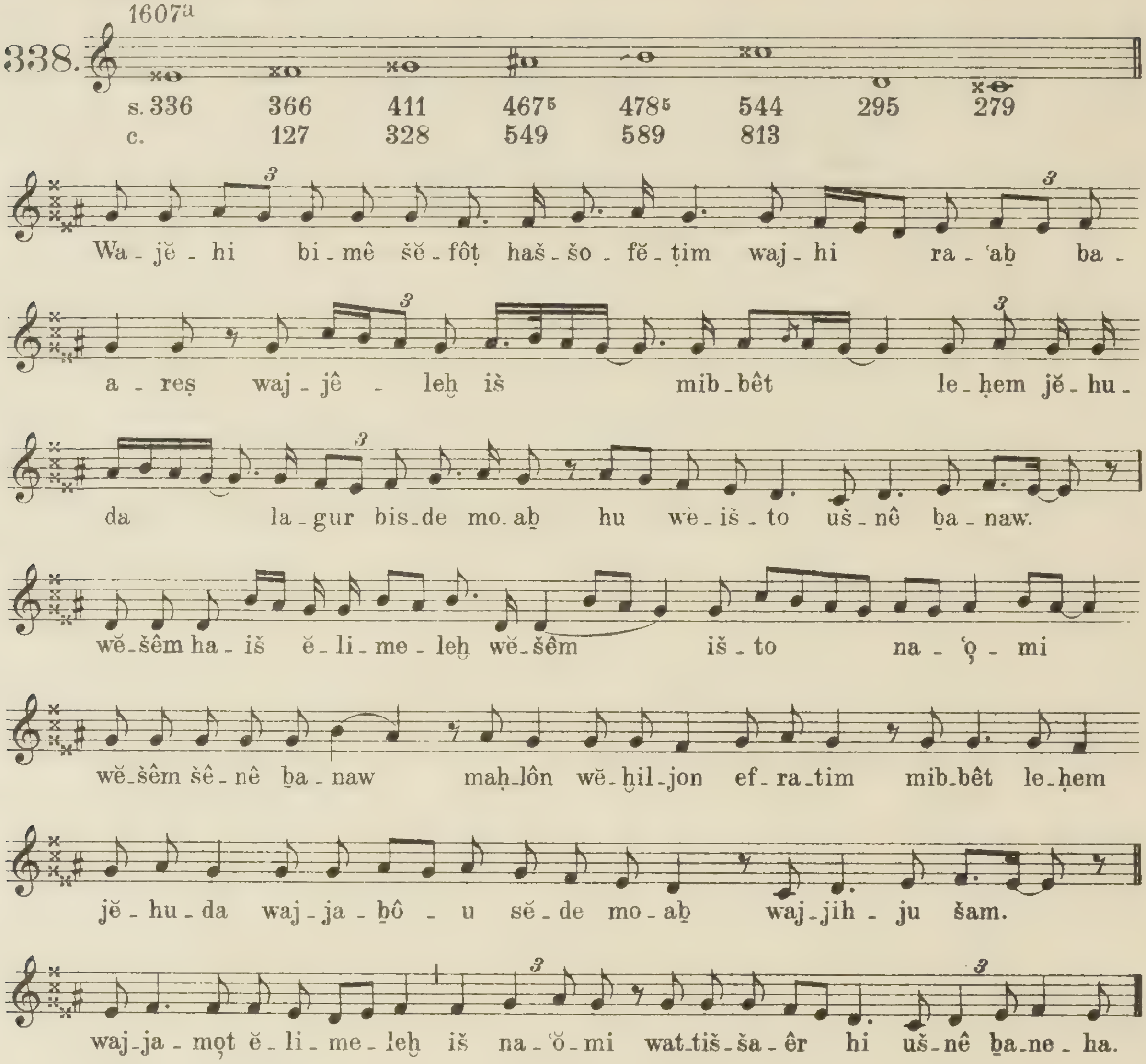
337.




miš - pĕ - ḥô - te - ḫem wĕ - ša - ḥă - ṭu hap-pa - saḥ.
Ul-qaḥ-tem ă-gud-dat ê - zôḇ uṭ-ḇal-tem
bad-dam ă-šer bas-saf, wĕ-hig-ga'-tem el ham-maš-qof wĕ-el šĕ-tê
ha-mĕ-zu-zôt min had - dam ă-šer bas-saf wĕ-at-tem lô
tê - ṣe-u iš mip-pe - taḥ bê-tô 'ad bô - qer.
wĕ - 'a - ḇar ă - do - naj lin-gôf et miṣ-ra - jim
wĕ - ra - a et had-dam 'al ham-maš qôf wĕ-'al šĕ-te ha-mĕ-zu-zôt
u - fa - saḥ ă - do - naj 'al hap-pe - taḥ wĕ-lô jit-tên lam-maš-hiṭ
la-ḇo el ba - tê-ḫem lin-gôf. Uš-mar-tem et had-da-ḇar haz-ze lĕ -
ḥọq lĕ-ḫa ul-ḇa-ne - ḫa 'ad 'o-lam. Wĕ-ha-ja
ki ta-ḇô - u el ha-a - reṣ ă-šer jit-tên ă-dô-naj
la-ḫem ka - ă-šer dib-bêr uš-mar-tem et ha-'ă-ḇô-da haz-zôt.

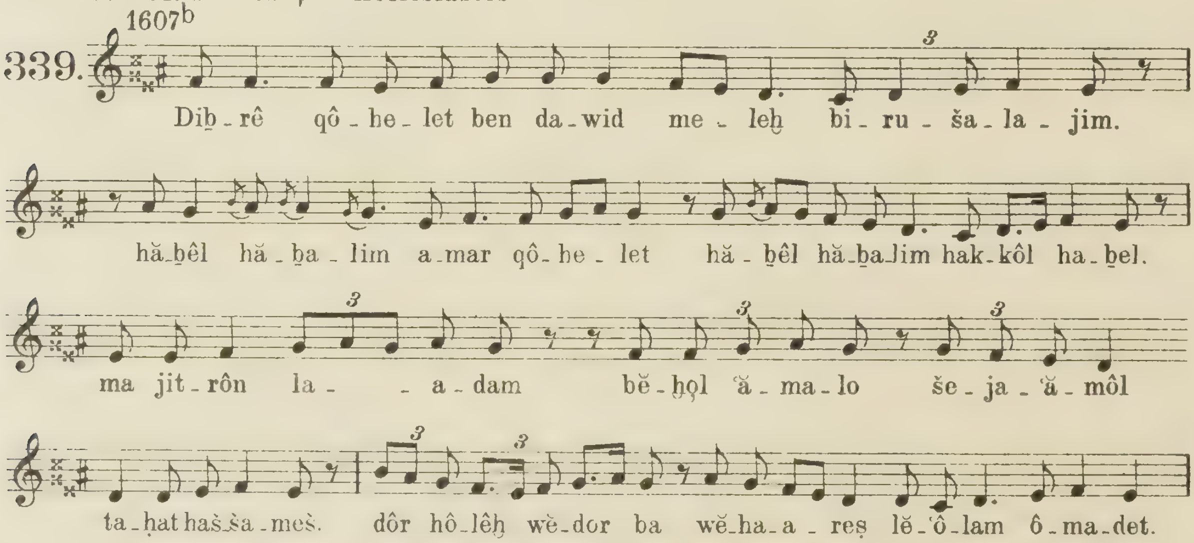
Ruth I. 1-3 רות

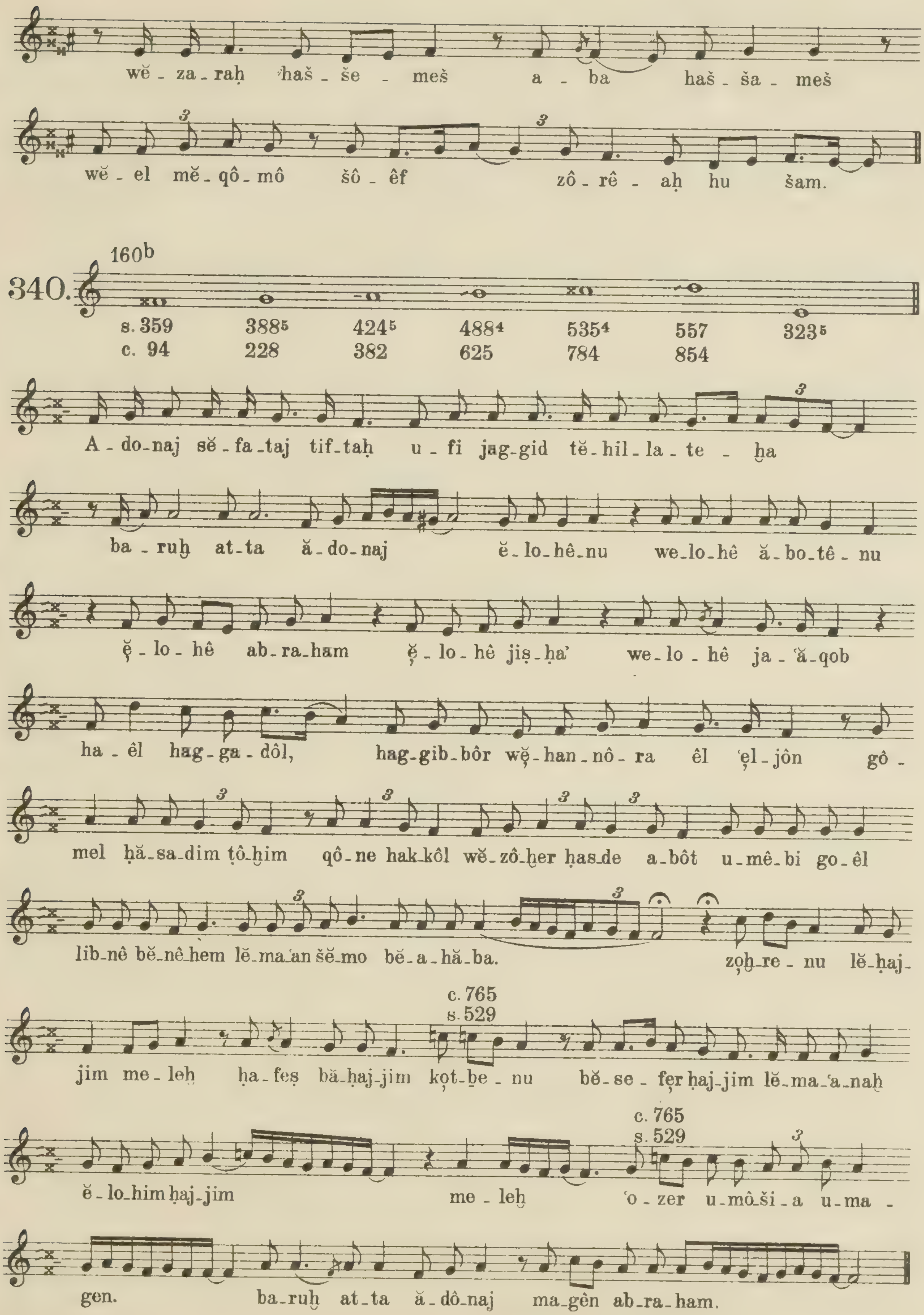
1607a



Pred. I. 1-5 קהלת Ecclesiastes

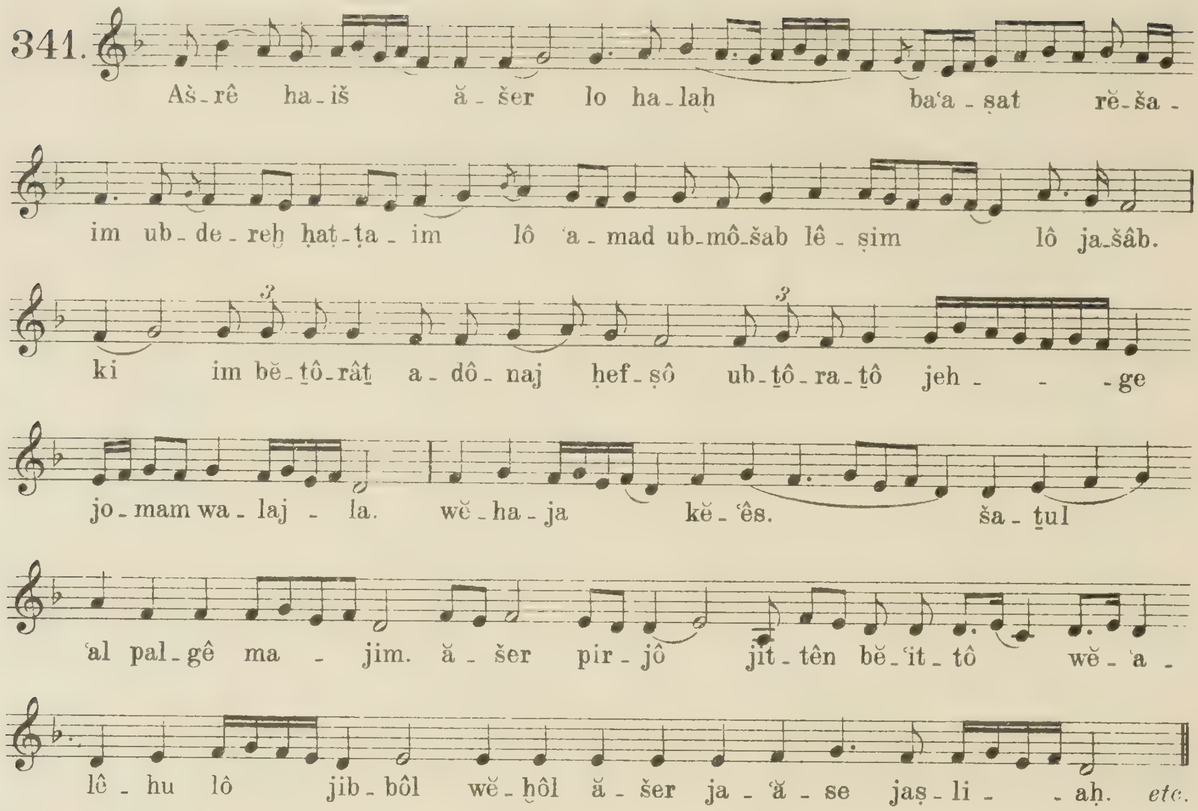
1607b




wĕ_za_raḥ haš_še_meš a_ba haš_ša_meš
wĕ_el mĕ_qô_mô šô_êf zô_rê_aḥ hu šam.
340.
160b
s. 359 388⁵ 424⁵ 488⁴ 535⁴ 557 323⁵
c. 94 228 382 625 784 854
A_do_naj sĕ_fa_taj tif_taḥ u_fi jag_gid tĕ_hil_la_te_ḫa
ba_ruḫ at_ta ă_do_naj ĕ_lo_hê_nu we_lo_hê ă_bo_tê_nu
ę̆_lo_hê ab_ra_ham ę̆_lo_hê jiṣ_ḥa’ we_lo_hê ja_‘ă_qob
ha_êl hag_ga_dôl, hag_gib_bôr wę̆_han_nô_ra êl ‘ęl_jôn gô_
mel ḥă_sa_dim ṭô_ḫim qô_ne hak_kôl wĕ_zô_ḫer ḥas_de a_bôt u_mê_bi go_êl
lib_nê bĕ_nê_hem lĕ_ma‘an šĕ_mo bĕ_a_hă_ba. zoḫ_re_nu lĕ_ḥaj_
c. 765
s. 529
jim me_leḫ ḥa_feṣ bă_ḥaj_jim koṭ_ḇe_nu bĕ_se_fęr ḥaj_jim lĕ_ma_‘a_naḥ
c. 765
s. 529
ĕ_lo_him ḥaj_jim me_leḫ ‘o_zer u_mô_ši_a u_ma_
gen. ba_ruḫ at_ta ă_dô_naj ma_gên ab_ra_ham.

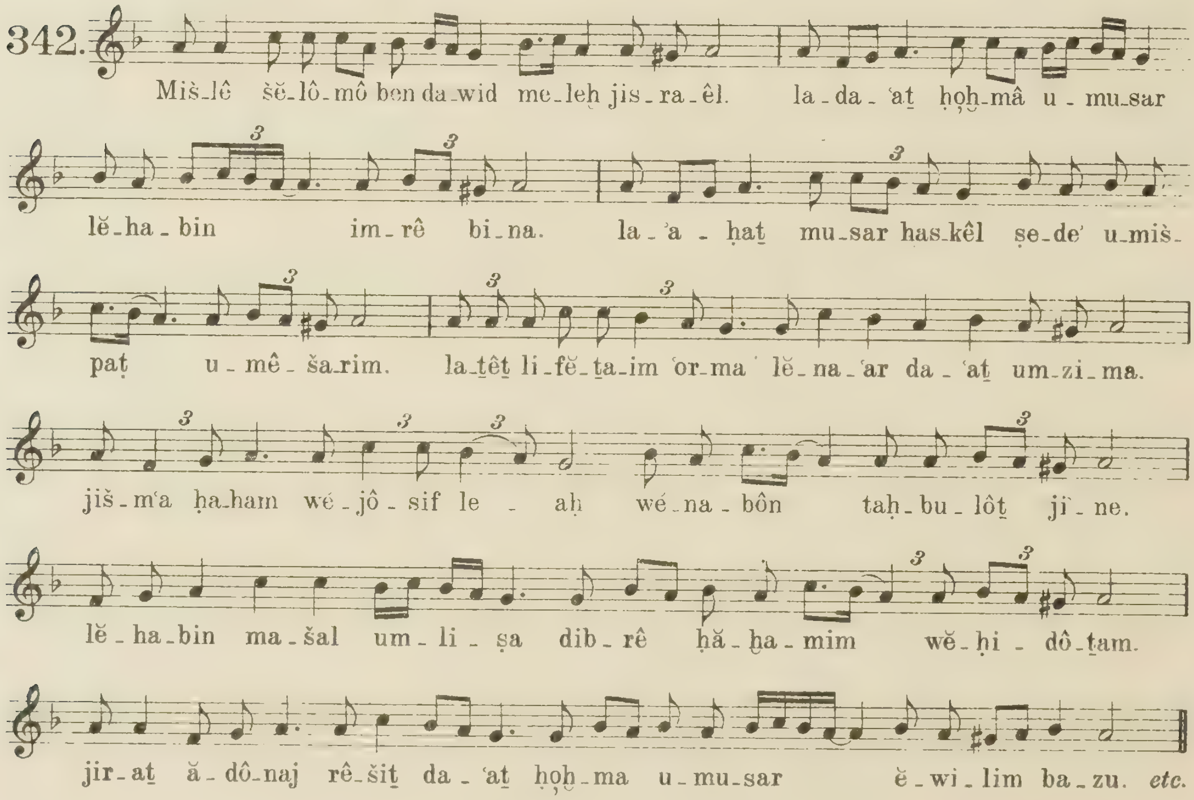
Psalm I. 1-3 תהלים

341.



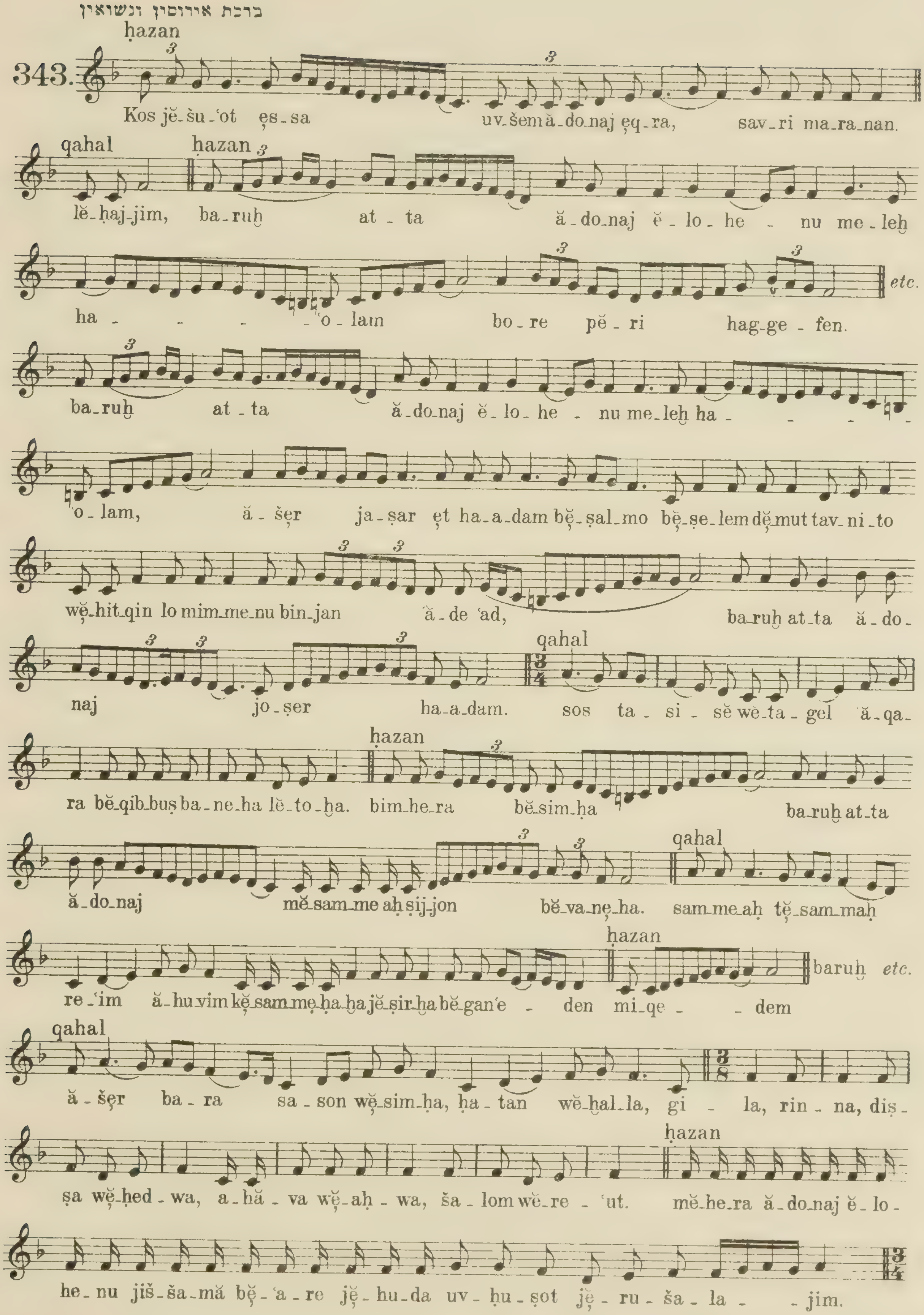
Sprüche I. 1-7 משלי Proverbs

342.



ברכת אירוסין ונשואין

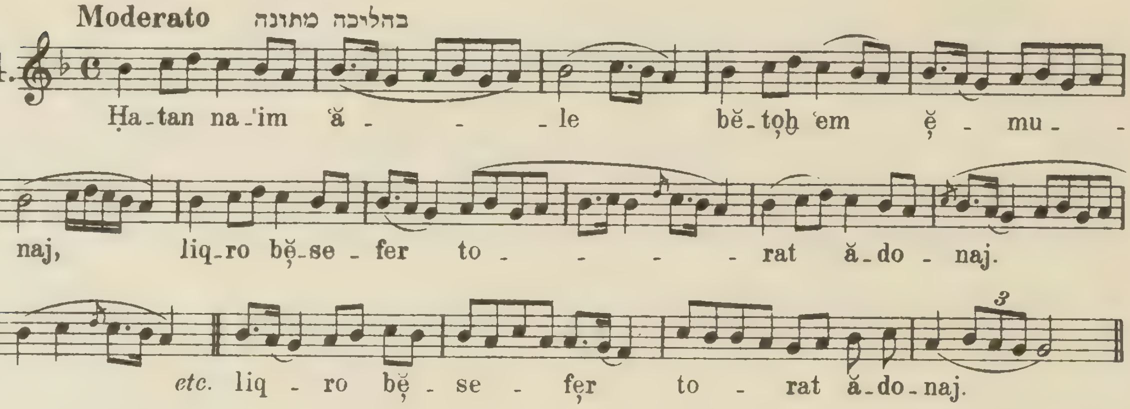
343.





Moderato בהליכה מתונה

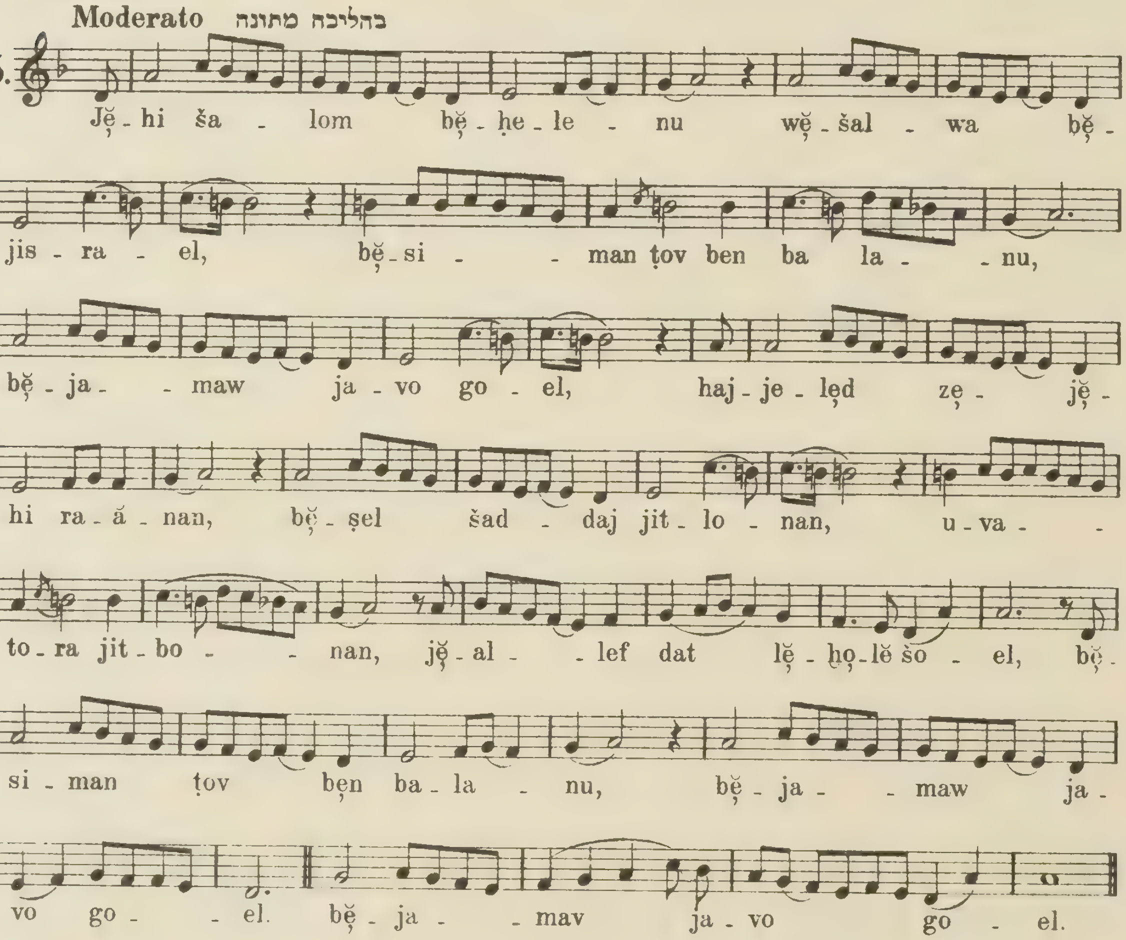
344.



לברית מילה

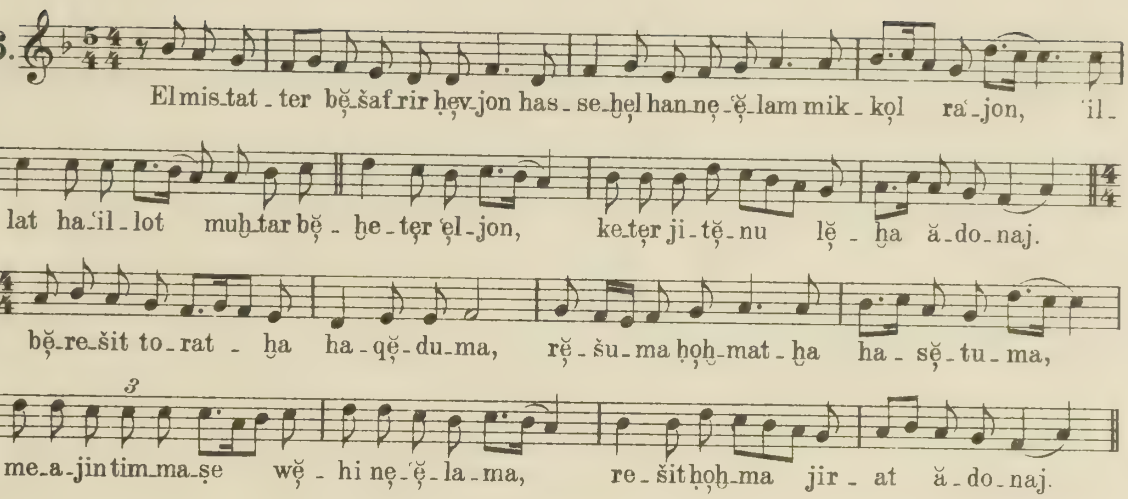
Moderato בהליכה מתונה

345.



I Baqqašoṯ בקשות

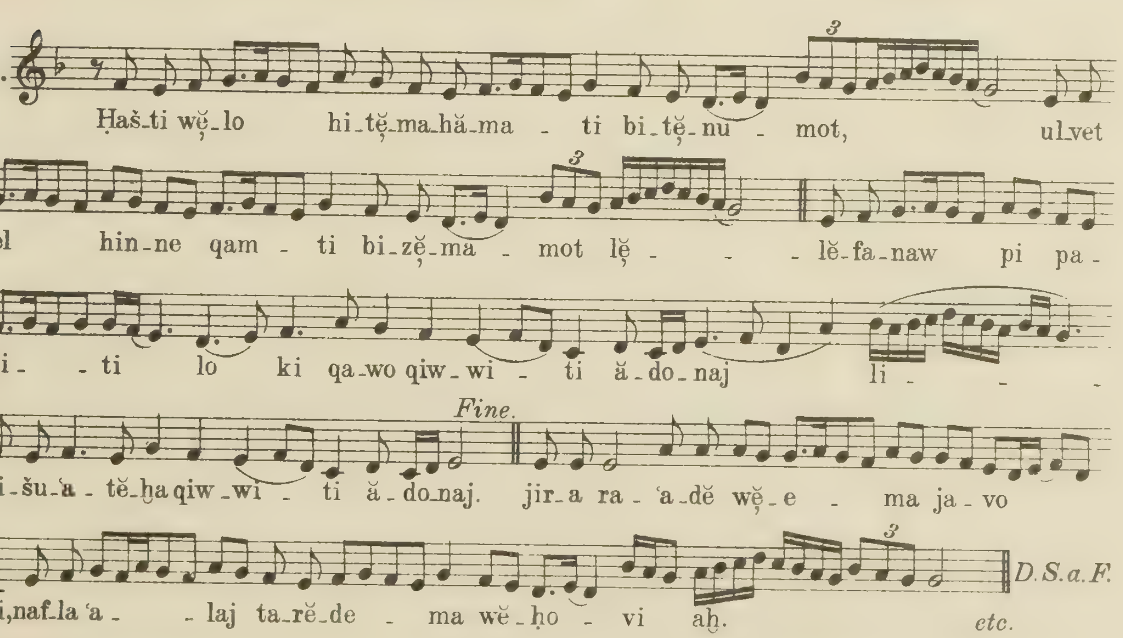
346.



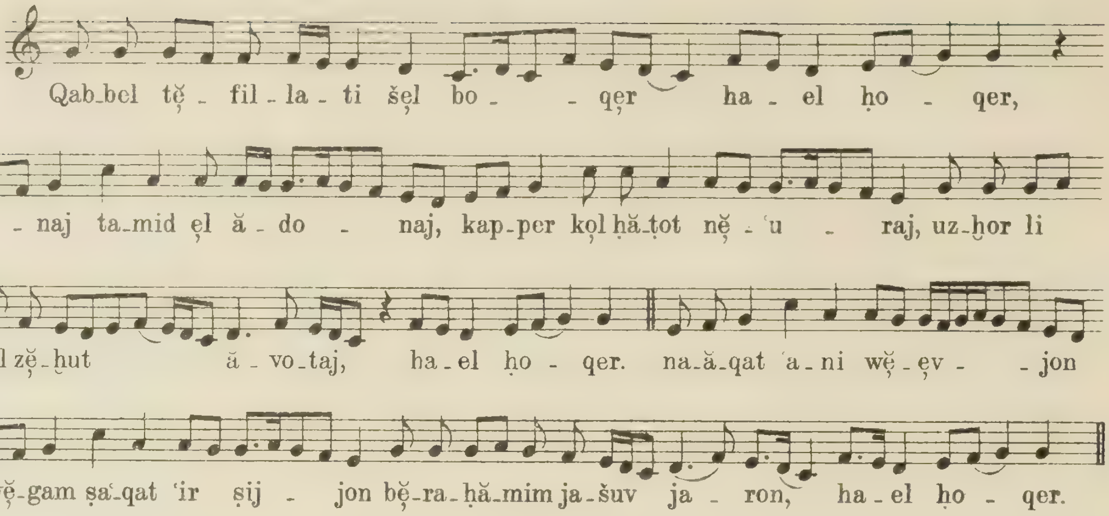
347.



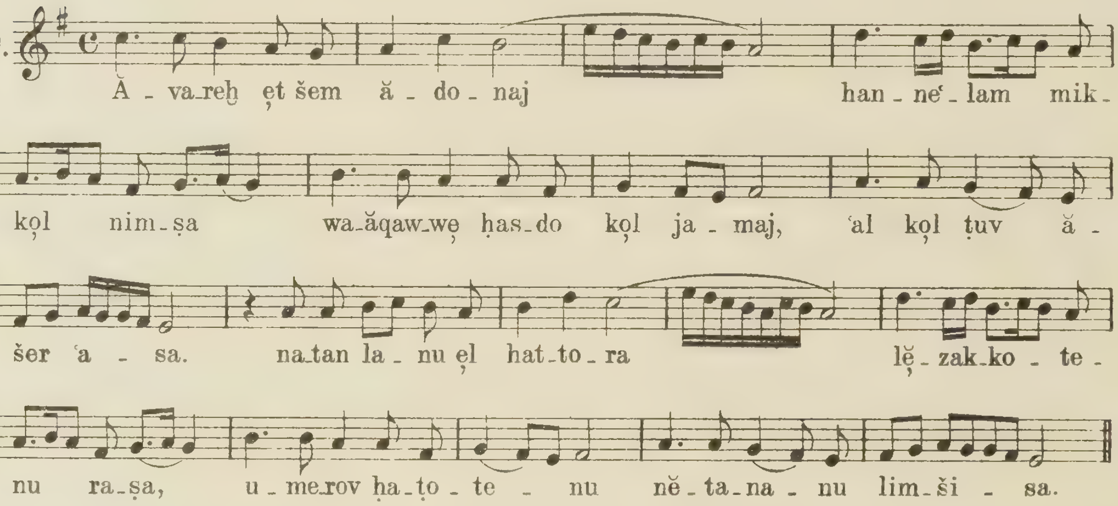
348.



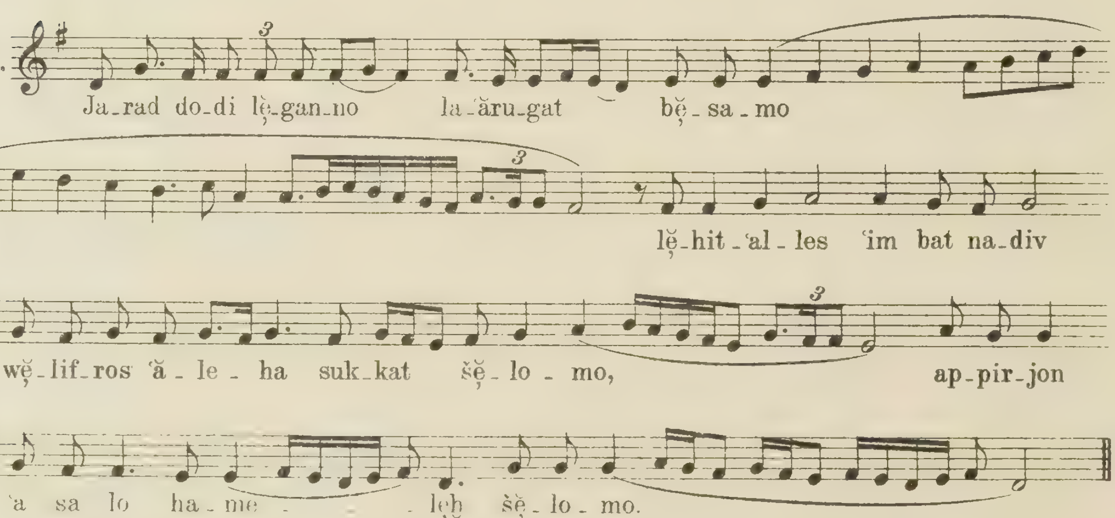
349.


Qab-bel tĕ - fil - la - ti šẹl bo - - qẹr ha - el ḥo - qer,
'e - naj ta-mid ẹl ă - do - naj, kap-per kọl ḥă-ṭot nĕ - 'u - raj, uz-ḫor li
kọl zĕ-ḫut ă - vo-taj, ha-el ḥo - qer. na-ă-qat 'a-ni wĕ-ẹv - - jon
wĕ-gam ṣa-qat 'ir ṣij - jon bĕ-ra-ḥă-mim ja-šuv ja - ron, ha-el ḥo - qer.

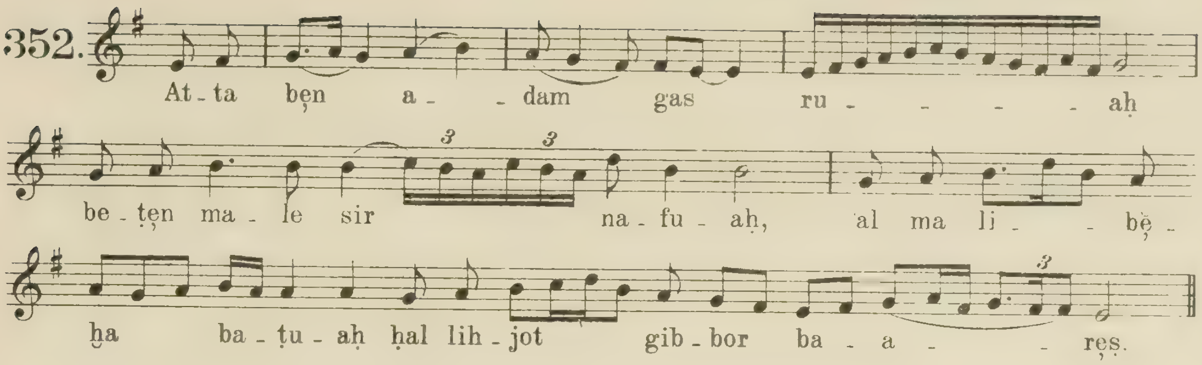
350.


Ă - va-reḫ ẹt šem ă - do - naj han - ne-lam mik -
kọl nim-ṣa wa-ăqaw-wẹ ḥas-do kọl ja - maj, 'al kọl ṭuv ă -
šer 'a - sa. na-tan la - nu ẹl hat-to-ra lĕ-zak-ko - te -
nu ra-ṣa, u - me-rov ḥa-ṭo - te - nu nĕ - ta-na - nu lim-ši - sa.

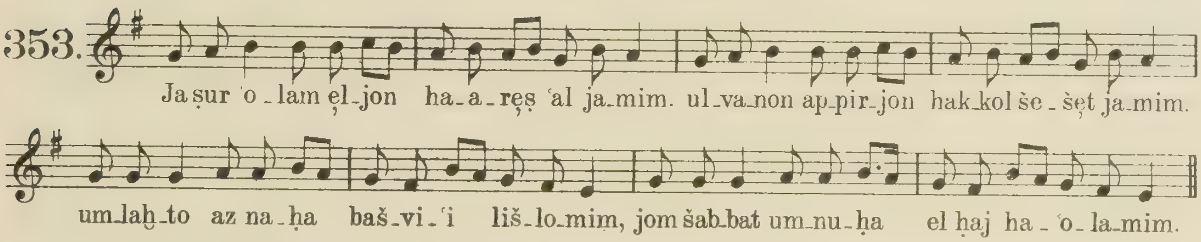
351.


Ja-rad do-di lĕ-gan-no la-'ăru-gat bĕ-sa-mo
lĕ-hit-'al-les 'im bat na-div
wĕ-lif-ros 'ă - le - ha suk-kat šĕ-lo - mo, ap-pir-jon
'a sa lo ha-me - - lẹḫ šĕ-lo - mo.

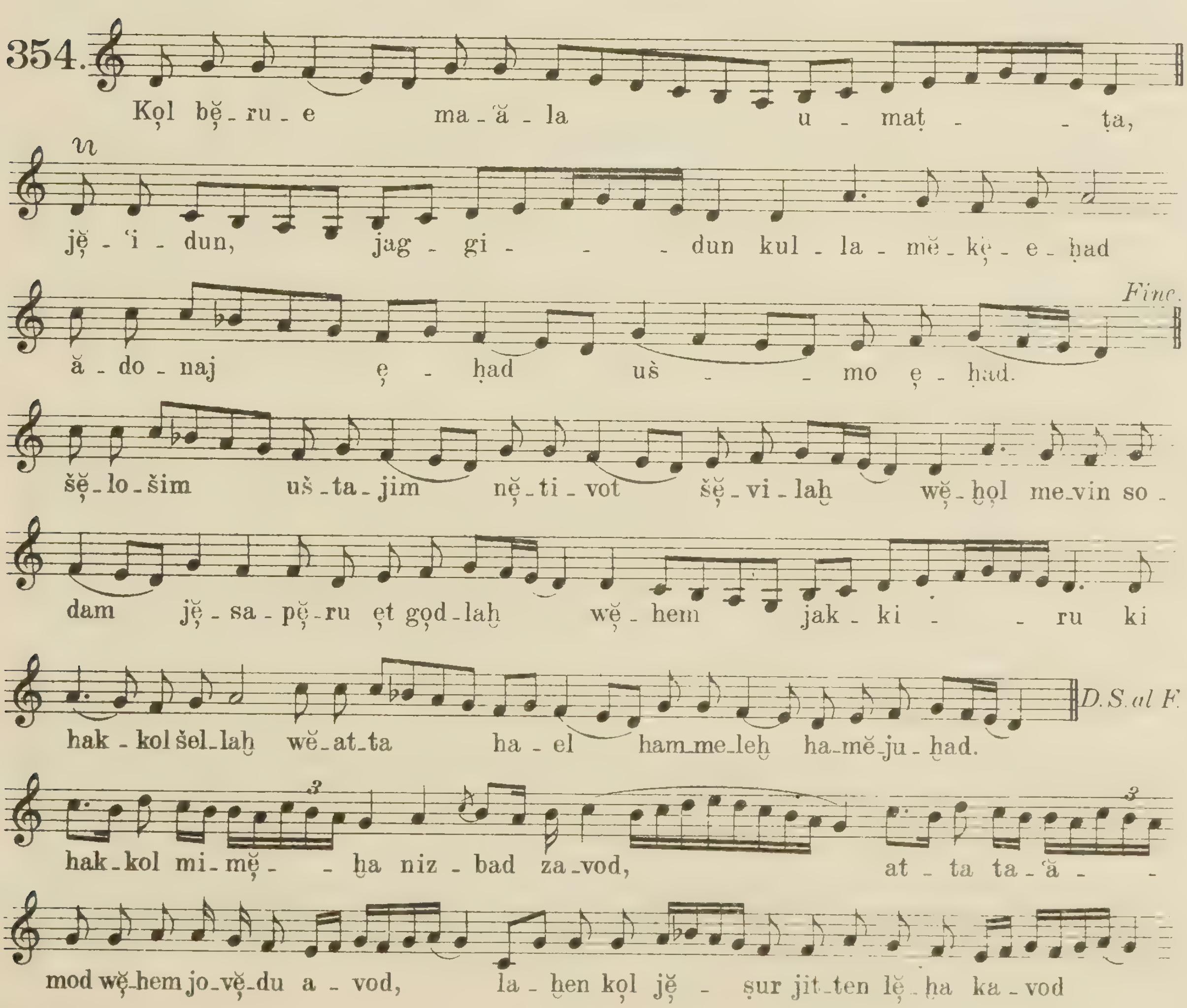
352.

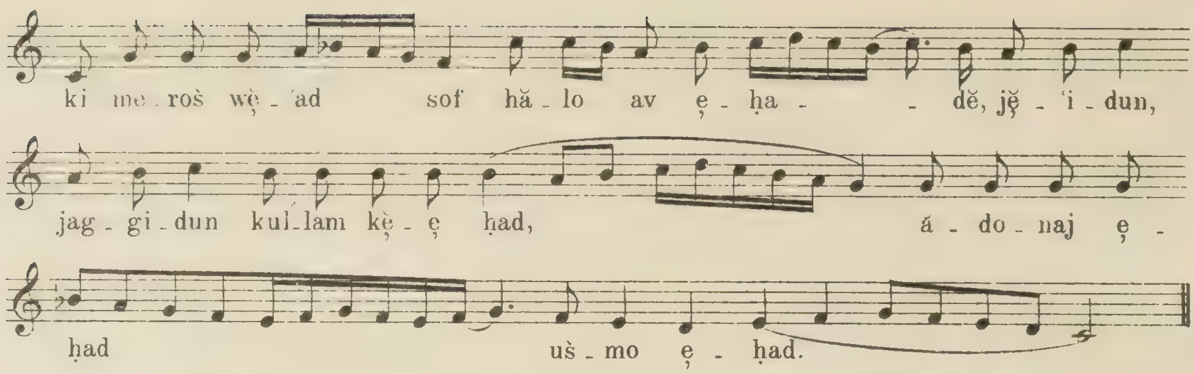

At_ta bẹn a_ _dam gas ru_ _ _ _ _ah
be_tẹn ma_le sir na_fu_aḥ, ʿal ma li_ _bẹ̆_
ḫa ba_ṭu_aḥ ḥal lih_jot gib_bor ba_a_ _rẹṣ.

353.

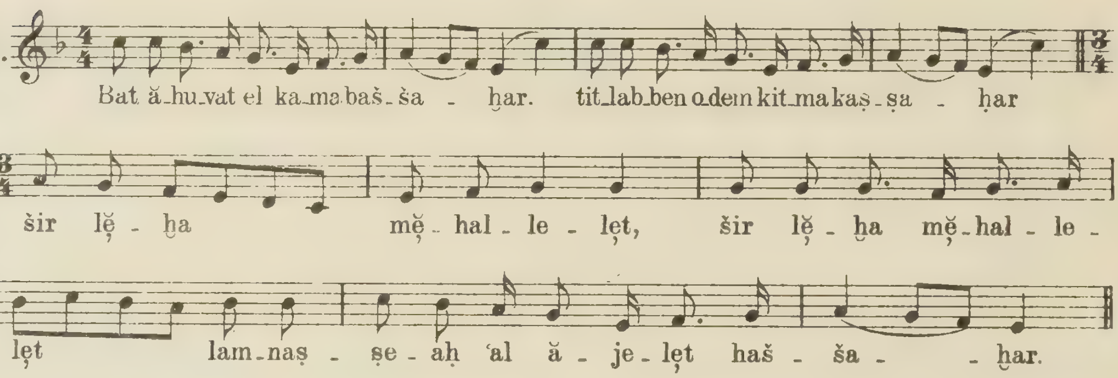

Ja ṣur ʿo_lam ẹl_jon ha_a_rẹṣ ʿal ja_mim. ul_va_non ap_pir_jon hak_kol še_šẹṭ ja_mim.
um_laḫ_to az na_ḥa baš_vi_ʿi liš_lo_mim, jom šab_bat um_nu_ḥa el ḥaj ha_ʿo_la_mim.

354.

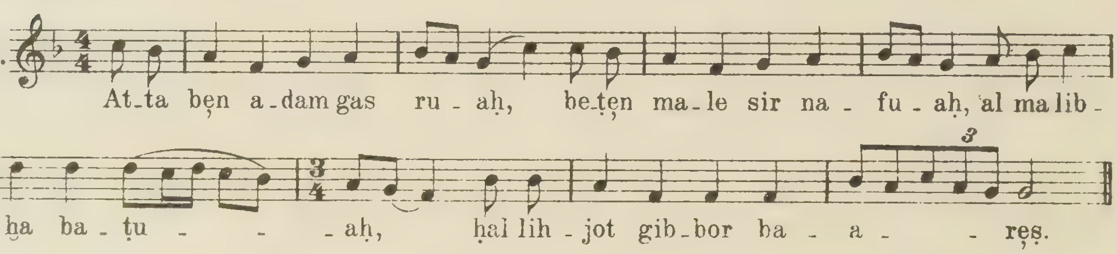

Kọl bẹ̆_ru_e ma_ʿă_la u_maṭ_ _ṭa,
jẹ̆_ʿi_dun, jag_gi_ _ _dun kul_la_mĕ_kẹ_e_ḥad
ă_do_naj ẹ_ḥad uš_ _mo ẹ_ḥad.
Fine.
šẹ̆_lo_šim uš_ta_jim nẹ̆_ti_vot šẹ̆_vi_laḫ wẹ̆_ḥọl me_vin so_
dam jẹ̆_sa_pẹ̆_ru ẹt gọd_laḫ wẹ̆_hem jak_ki_ _ru ki
hak_kol šel_laḫ wĕ_at_ta ha_el ham_me_leḫ ha_mĕ_ju_ḥad.
D.S. al F.
hak_kol mi_mẹ̆_ _ḥa niz_bad za_vod, at_ta ta_ʿă_ _
mod wẹ̆_hem jo_vẹ̆_du a_vod, la_ḥen kọl jẹ̆_ ṣur jit_ten lẹ̆_ḥa ka_vod



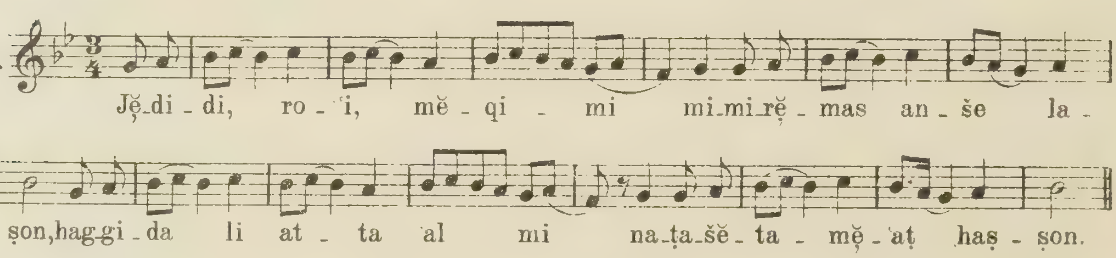
Balkan

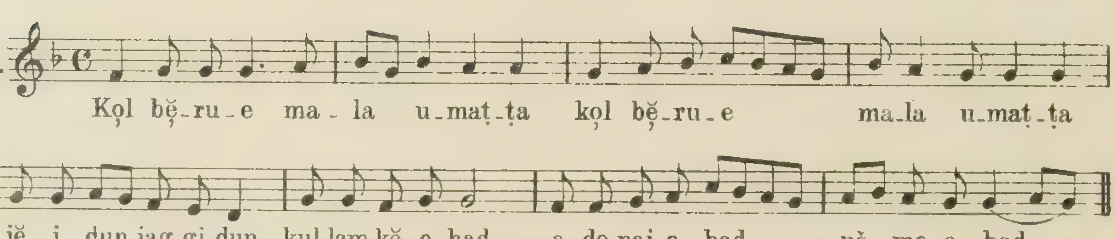
355.


Balkan

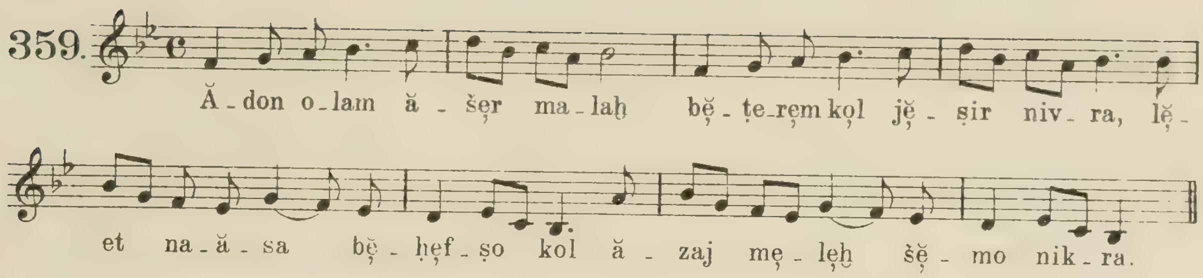
356.


Balkan Nº 358 - 362

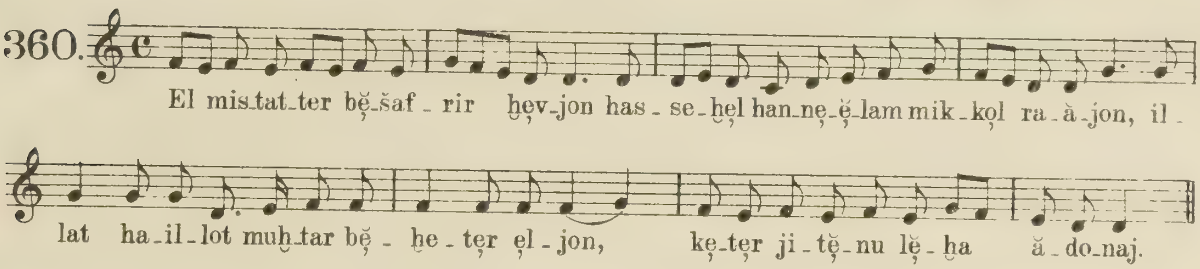
357.


358.


359.



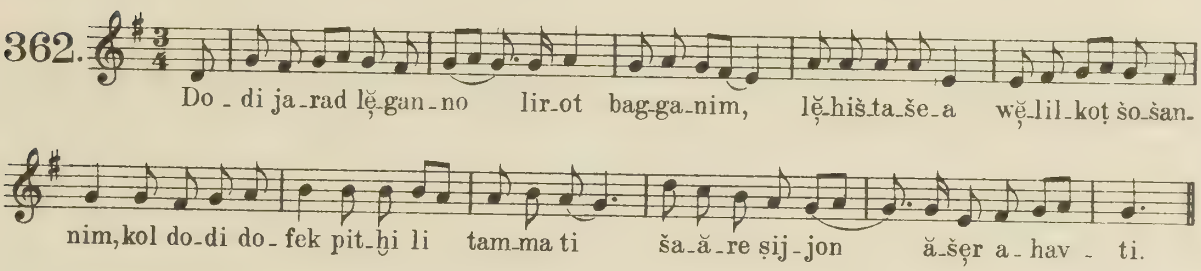
360.



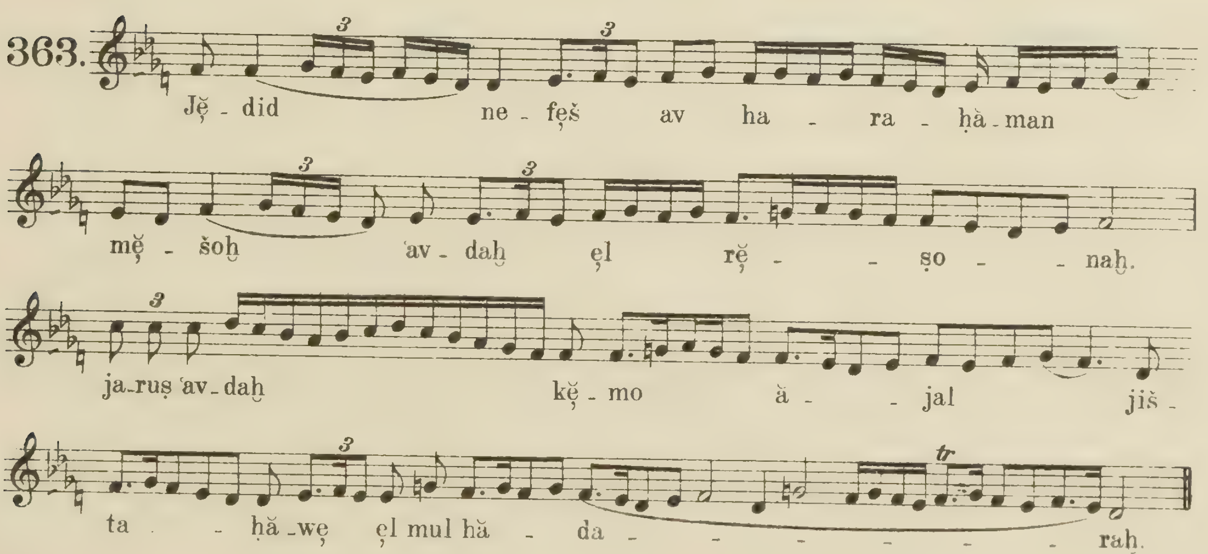
361.



362.



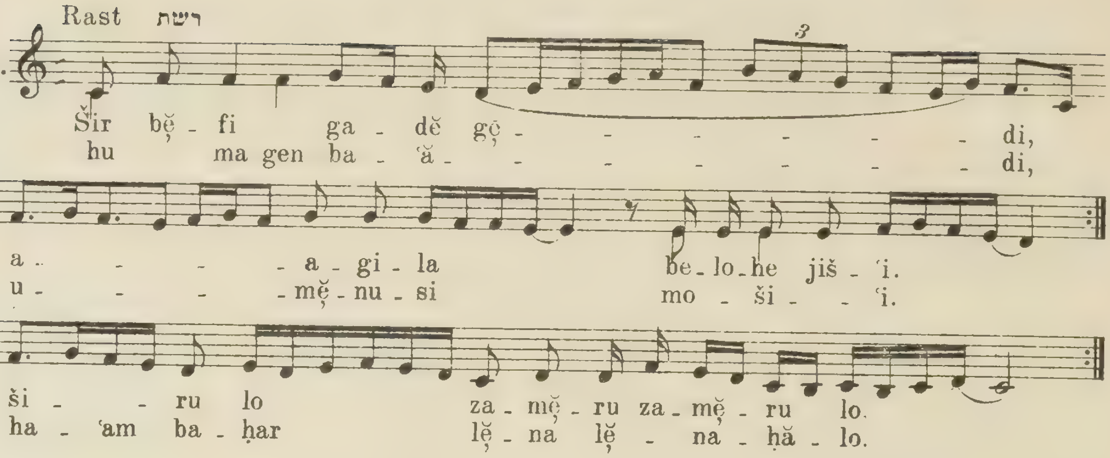
363.



II Pizmonim פזמונים

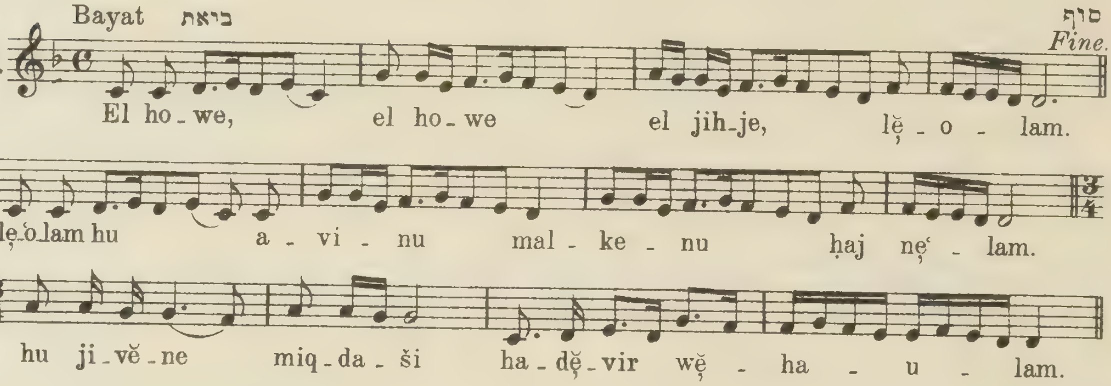
Rast רשת

364.



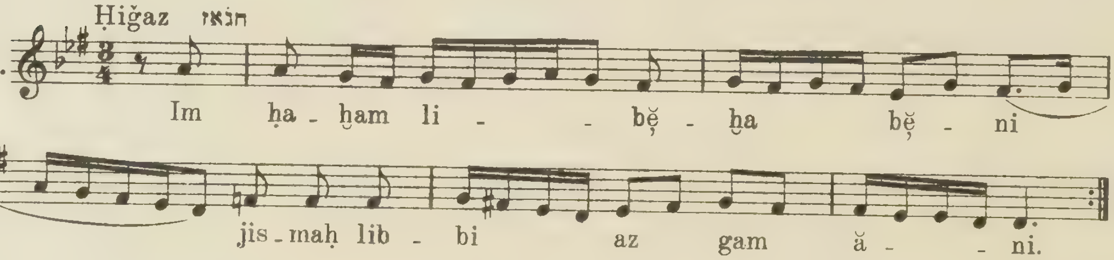
Bayat ביאת

365.



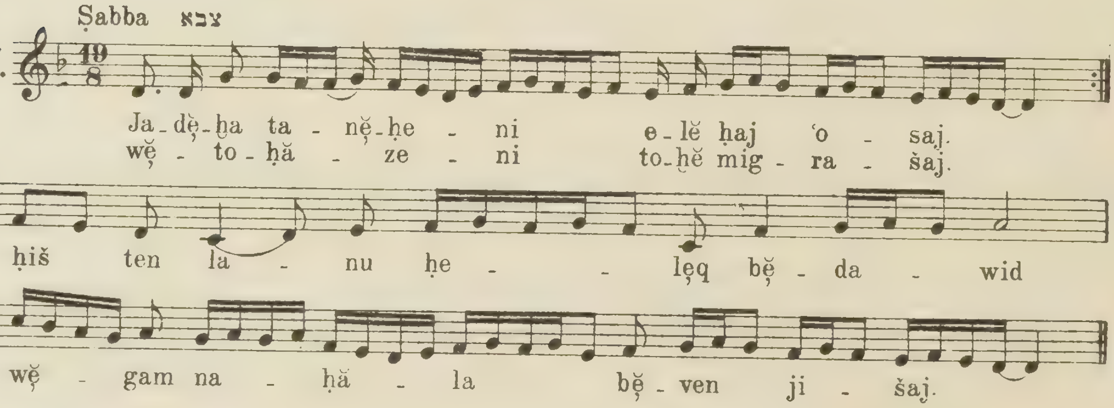
Ḥiğaz חגאז

366.

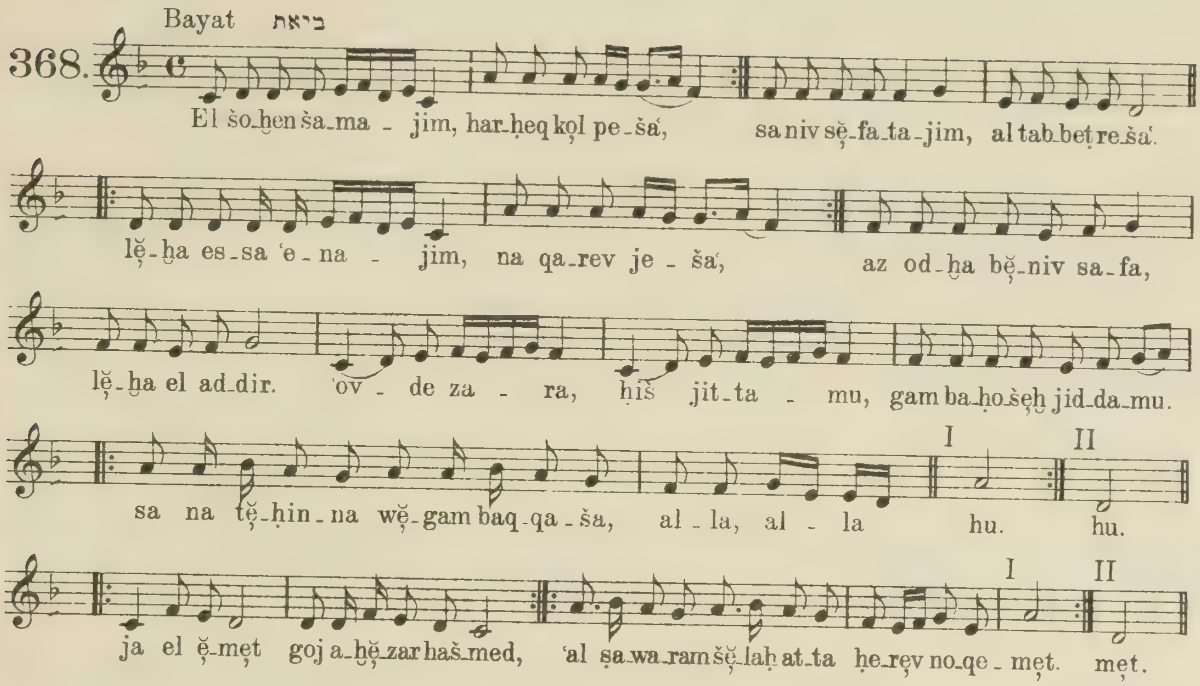


Ṣabba צבא

367.



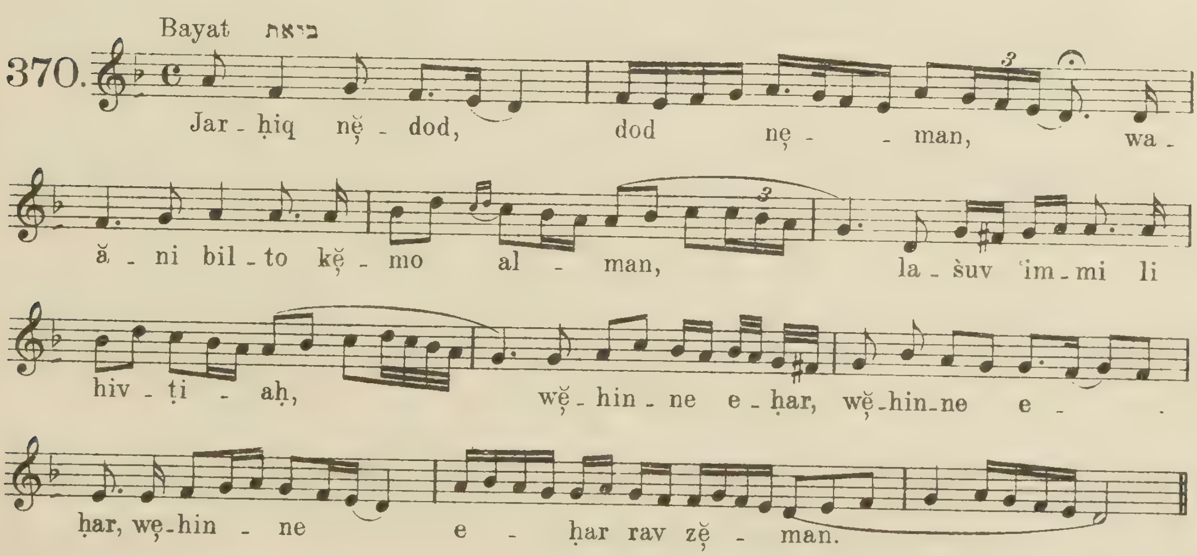
368.


Bayat ביאת
El šo-ḥen ša-ma - jim, har-ḥeq kọl pe-ša', sa niv sẹ̆-fa-ta-jim, al tab-bet re-ša'.
lẹ̆-ḫa es-sa 'e-na - jim, na qa-rev je - ša', az od-ḫa bẹ̆-niv sa-fa,
lẹ̆-ḫa el ad-dir. 'ov - de za - ra, ḥiš jit-ta - mu, gam ba-ḥo-šẹḫ jid-da-mu.
I II
sa na tẹ̆-ḥin-na wẹ̆-gam baq-qa-ša, al - la, al - la hu. hu.
I II
ja el ẹ̆-mẹt goj a-ḫẹ̆-zar haš-med, 'al ṣa-wa-ram šẹ̆-laḥ at-ta ḥe-rẹv no-qe - mẹt. mẹt.

369.

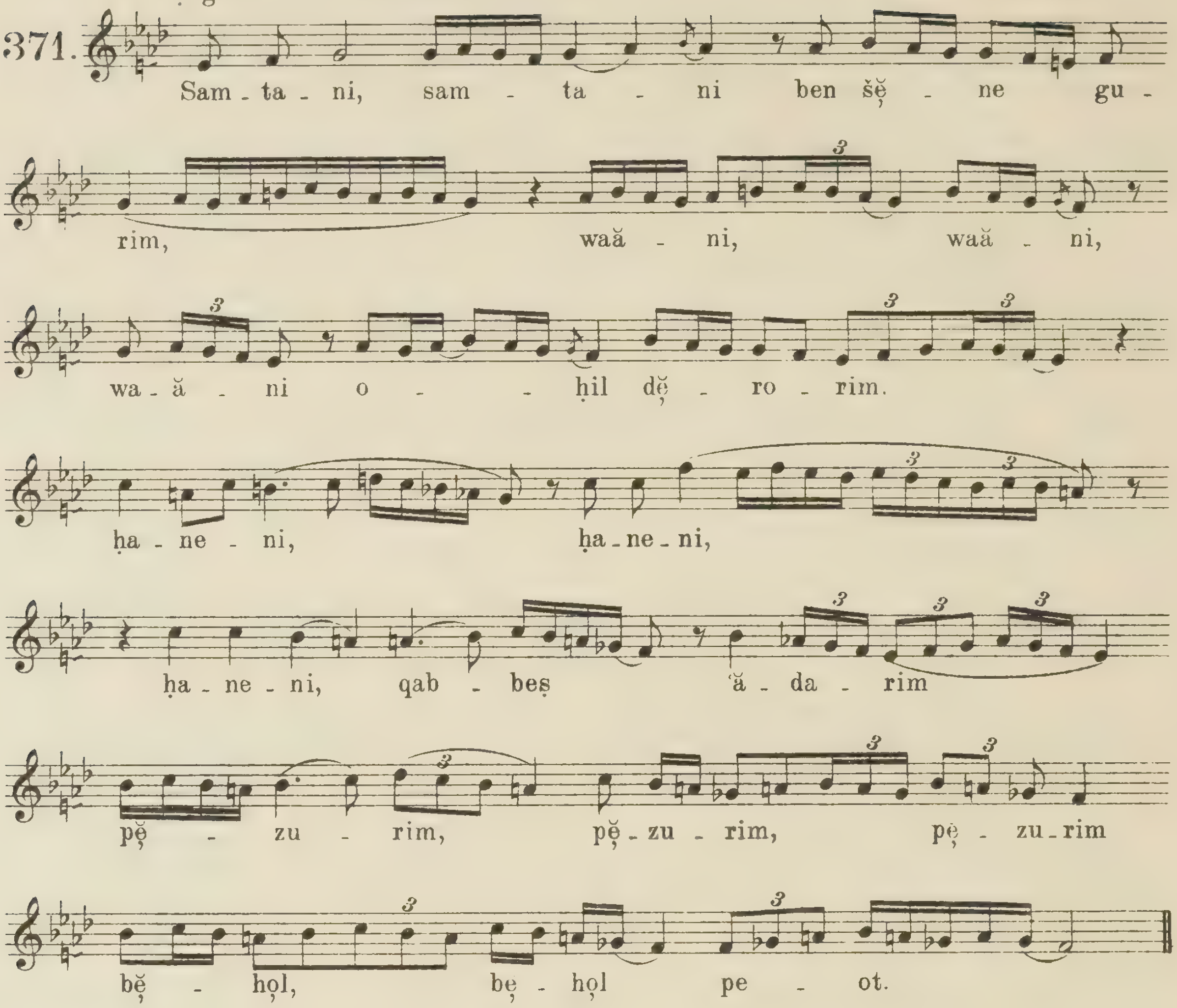

Bayat-Huseni ביאת-חוסיני
Ẹ - 'ẹ̆-roḫ ma-hă - lal ni-vi li-fẹ̆-ne ẹ̆ - lo - he a - vi,
liḫ - vo-dĕ ḥẹm-dat lẹ̆ - va - vi, e - li - ja - hu han - na - vi.
qahal
liḫ - vod ḥẹm-dat lẹ̆ - va - vi, e - li - ja - hu han - na - vi.

370.


Bayat ביאת
Jar-ḥiq nẹ̆ - dod, dod nẹ - - man, wa-
ă - ni bil-to kẹ̆ - mo al - man, la-šuv 'im-mi li
hiv - ṭi - aḥ, wẹ̆ - hin - ne e - ḥar, wẹ̆-hin-ne e - .
ḥar, wẹ-hin - ne e - ḥar rav zẹ̆ - man.

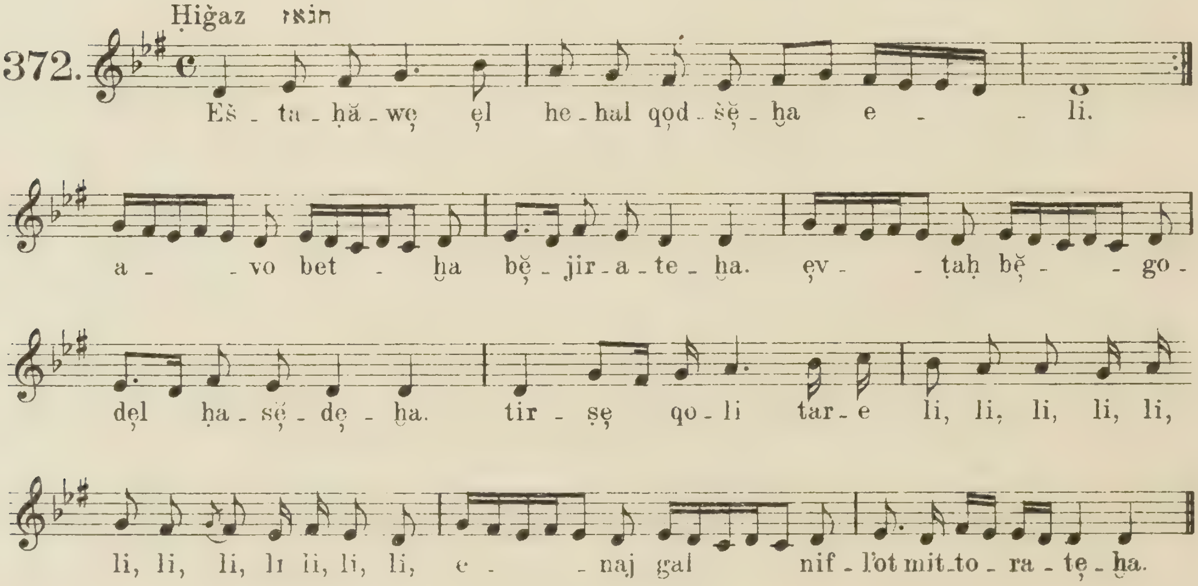
Ḥiğaz-kar חגאז-כר

371.



Ḥiğaz חגאז

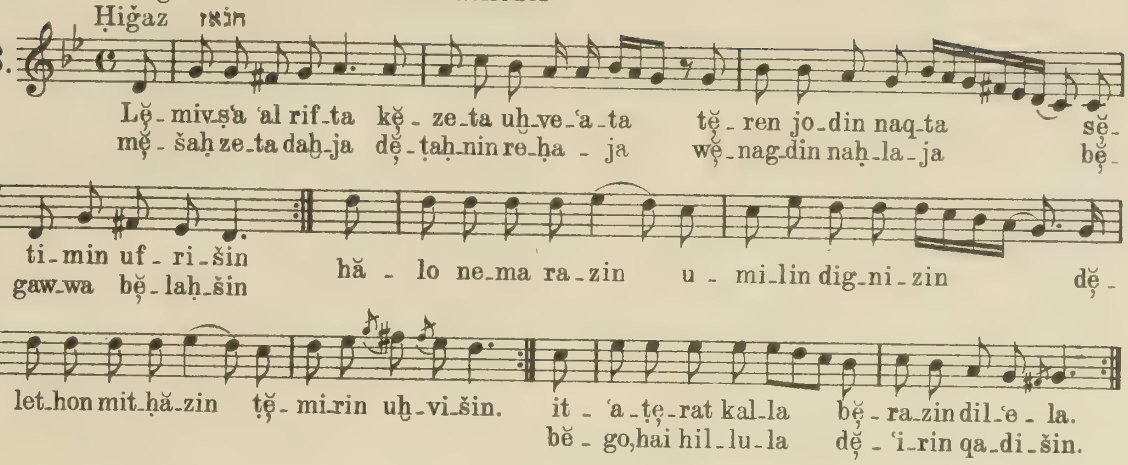
372.



Sabbathsongs זמירות לשבת Sabbatlieder

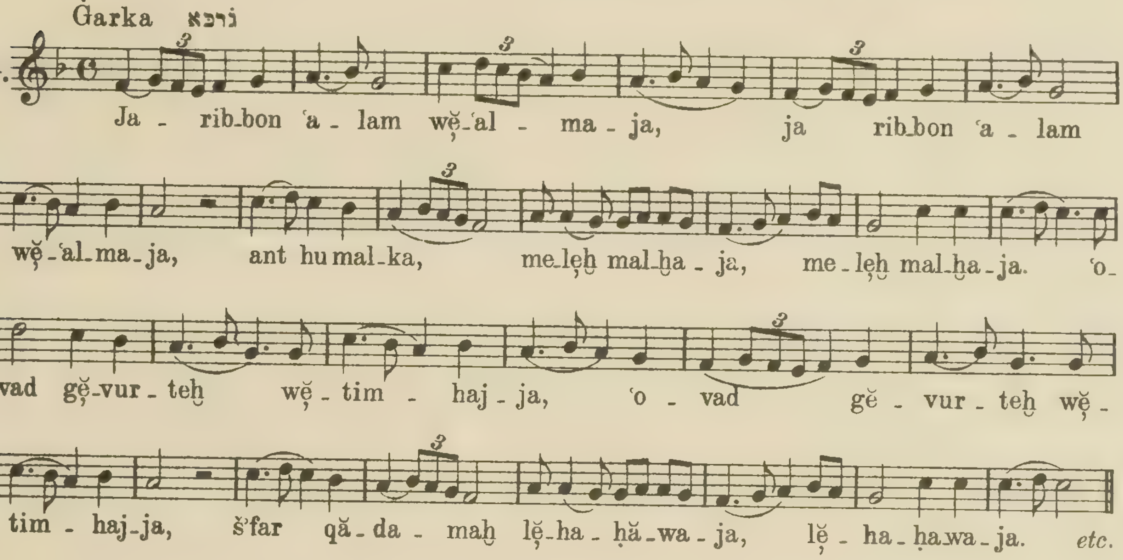
Ḥiğaz חגאז

373.



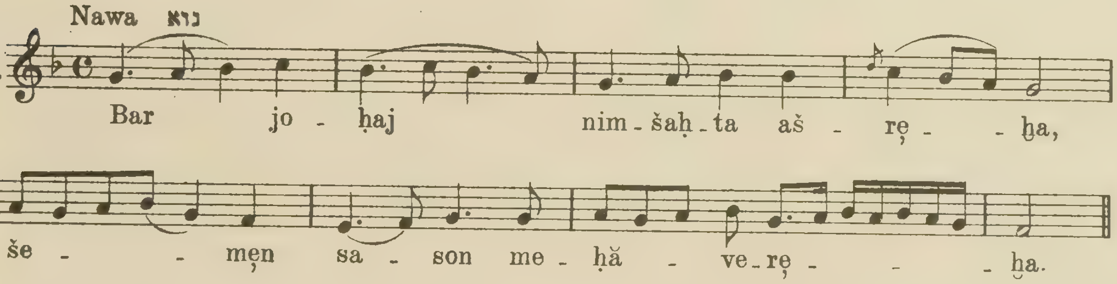
Ġarka גרכא

374.



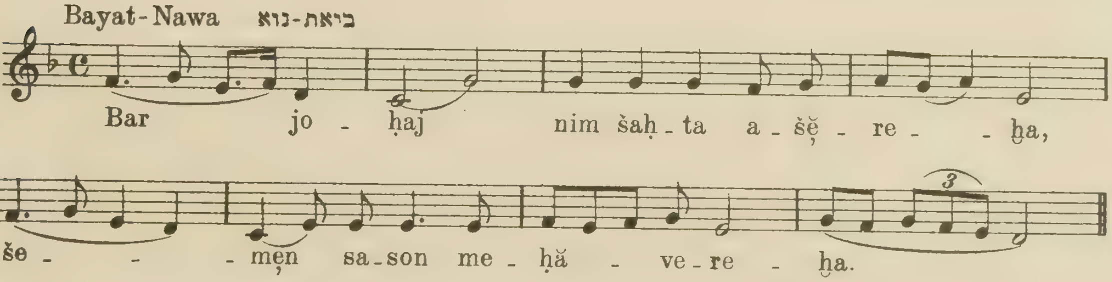
Nawa נוא

375.

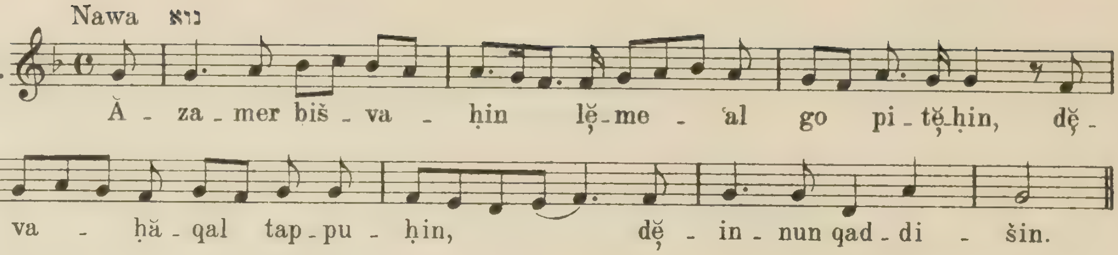


Bayat-Nawa ביאת-נוא

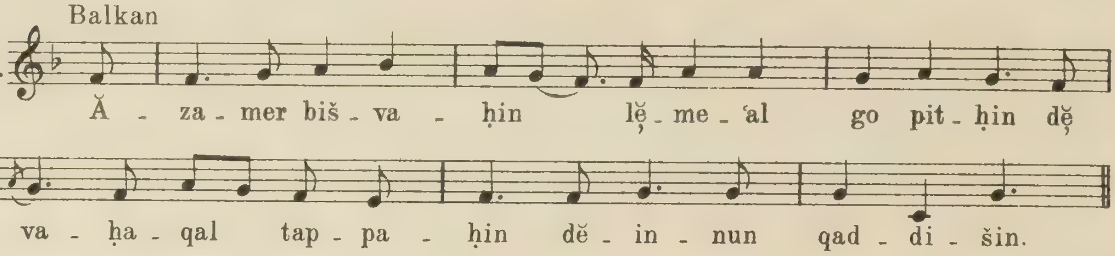
376.



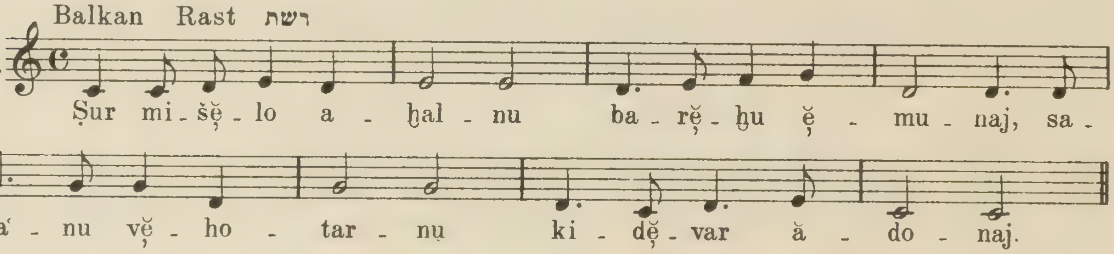
Nawa נוא

377.


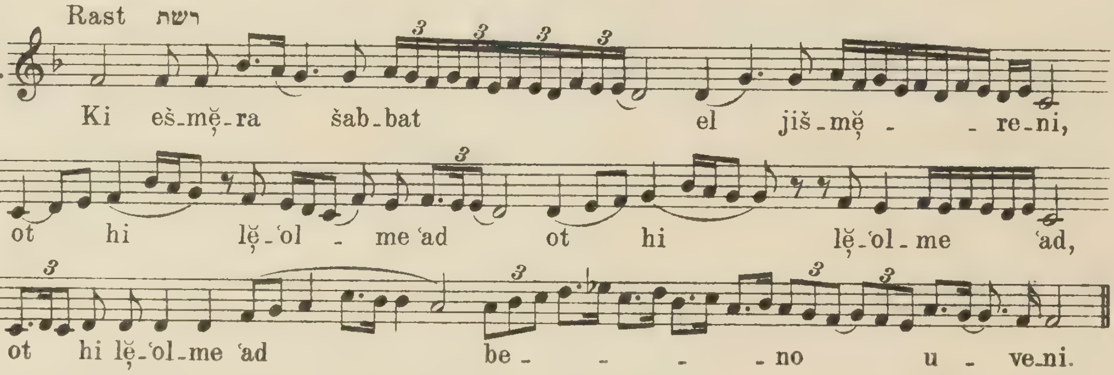
Balkan

378.


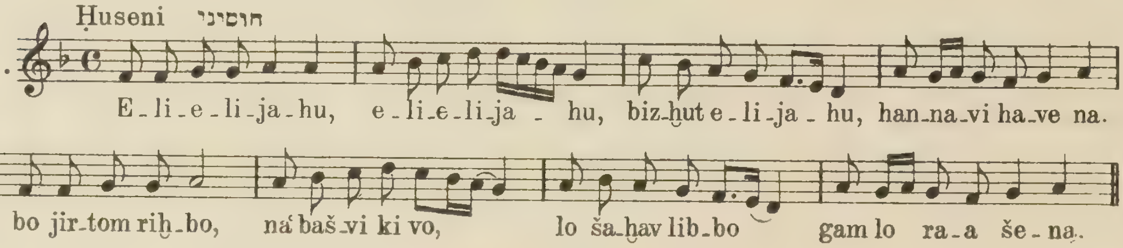
Balkan Rast רשת

379.


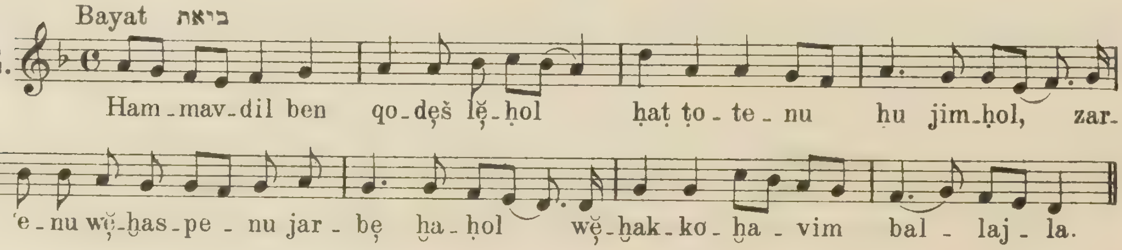
Rast רשת

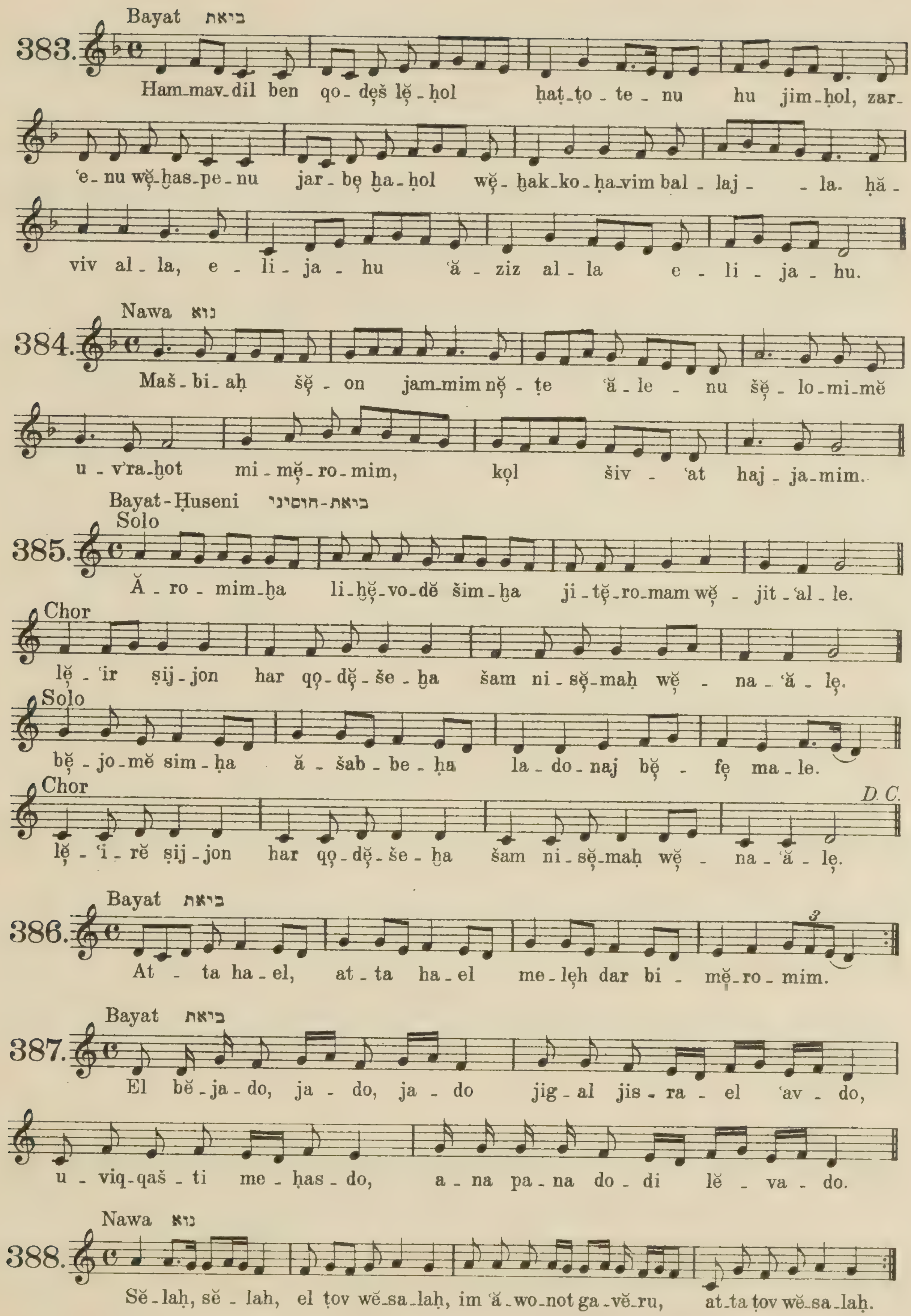
380.


Ḥuseni חוסיני

381.


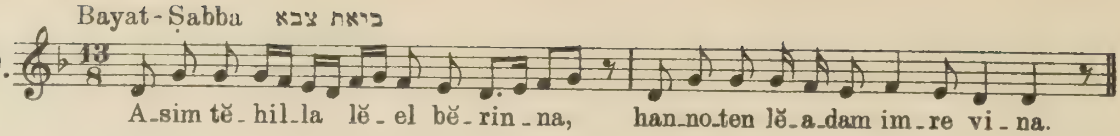
Bayat ביאת

382.



Bayat ביאת
383.
Ham_mav_dil ben qo - dęš lĕ̦ - ḥol ḥaṭ_ṭo - te - nu hu jim_ḥol, zar-
'e - nu wĕ̦_ḥas_pe - nu jar - bę ḫa - ḥol wĕ̦ - ḫak_ko - ḫa_vim bal - laj - - la. ḥă -
viv al - la, e - li - ja - hu 'ă - ziz al - la e - li - ja - hu.
Nawa נוא
384.
Maš - bi - aḥ šę̆ - on jam_mim nę̆ - ṭe 'ă - le - nu šę̆ - lo_mi_mĕ
u - v'ra_ḫot mi - mę̆ - ro - mim, kǫl šiv - 'at haj - ja_mim.
Bayat-Ḥuseni ביאת-חוסיני
Solo
385.
Ă - ro - mim_ḫa li_ḫę̆_vo_dĕ šim - ḫa ji - tę̆_ro_mam wę̆ - jit - 'al - le.
Chor
lę̆ - 'ir ṣij - jon har qǫ - dę̆ - še - ḫa šam ni - sę̆_maḥ wę̆ - na - 'ă - lę.
Solo
bę̆ - jo_mĕ sim - ḥa ă - šab - be - ḥa la - do - naj bę̆ - fę ma - le.
Chor
D. C.
lę̆ - 'i - rĕ ṣij - jon har qǫ - dę̆ - še - ḫa šam ni - sę̆_maḥ wę̆ - na - 'ă - lę.
Bayat ביאת
386.
At - ta ha - el, at - ta ha - el me - lęḥ dar bi - mę̆ - ro - mim.
Bayat ביאת
387.
El bĕ - ja - do, ja - do, ja - do jig - al jis - ra - el 'av - do,
u - viq-qaš - ti me - ḥas - do, a - na pa - na do - di lĕ - va - do.
Nawa נוא
388.
Sĕ - laḥ, sĕ - laḥ, el ṭov wĕ_sa_laḥ, im 'ă_wo_not ga_vĕ_ru, at_ta ṭov wĕ_sa_laḥ.

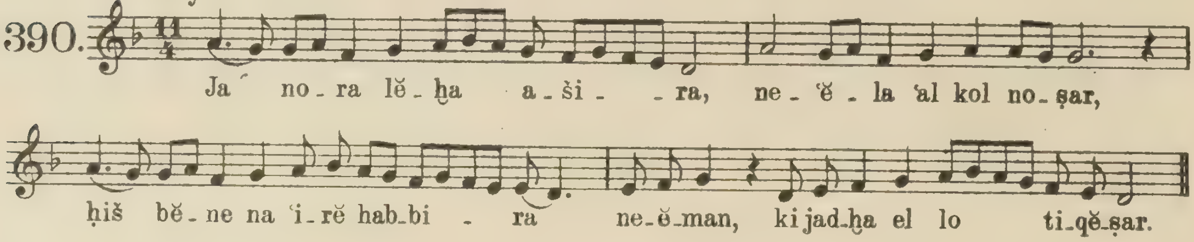
Bayat-Ṣabba ביאת צבא

389.



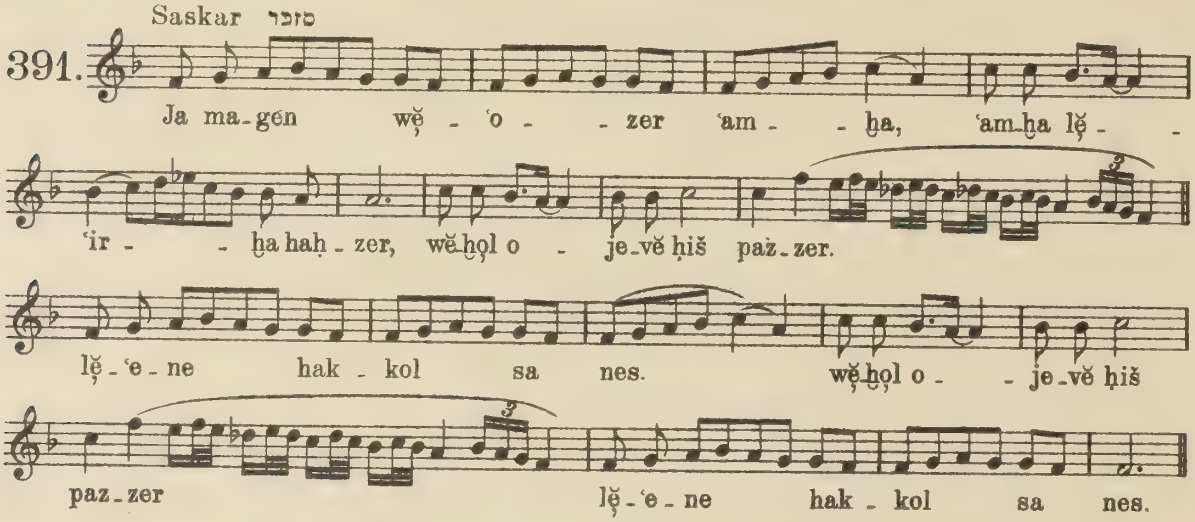
Bayat ביאת

390.



Saskar סזכר

391.



Saskar סזכר

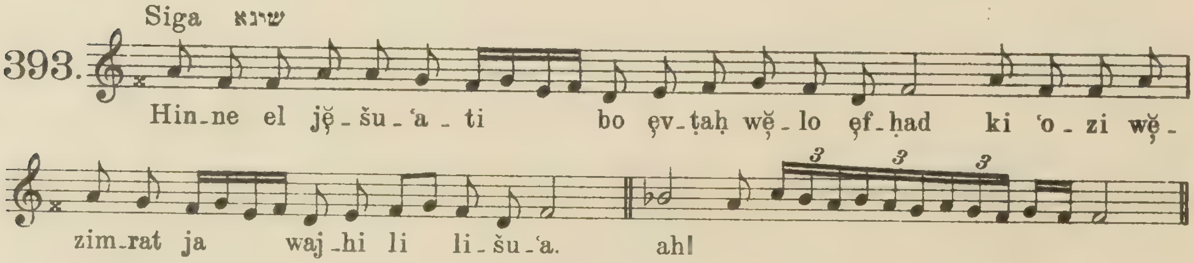
Andante vivace בהליכה וחדוה

392.

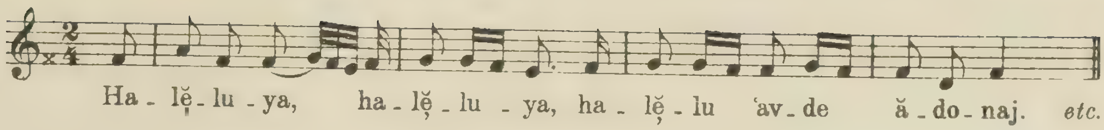


Siga שיגא

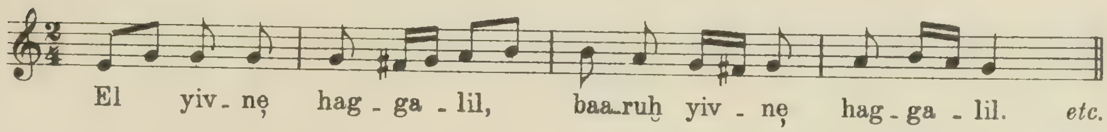
393.



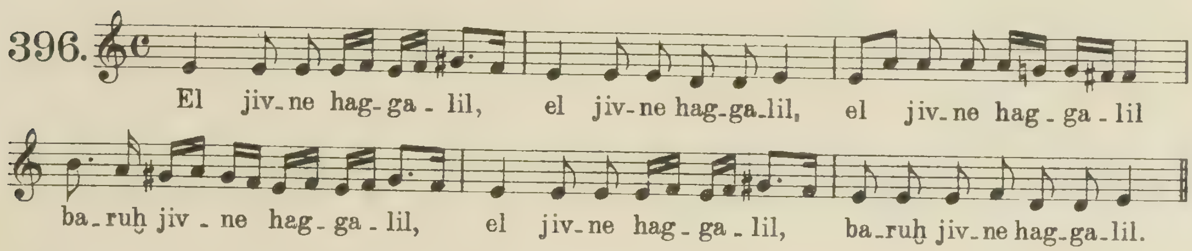
394.



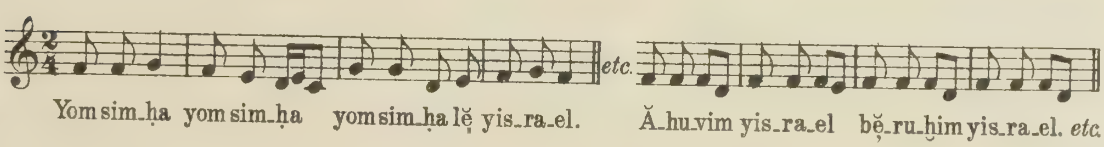
395.



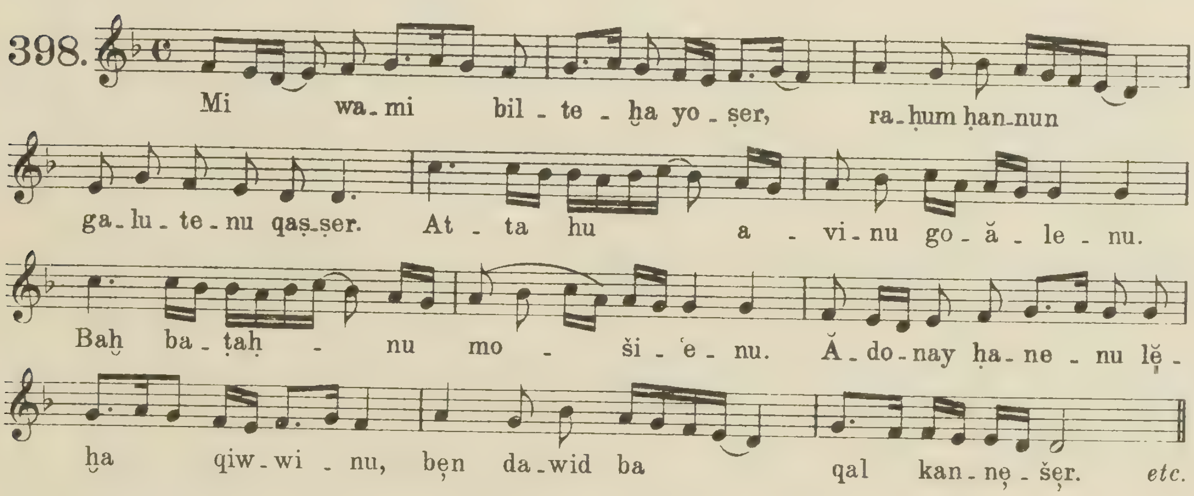
396.



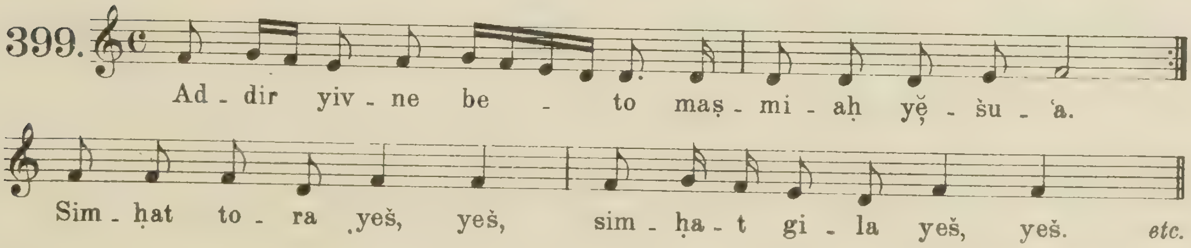
397.



398.



399.

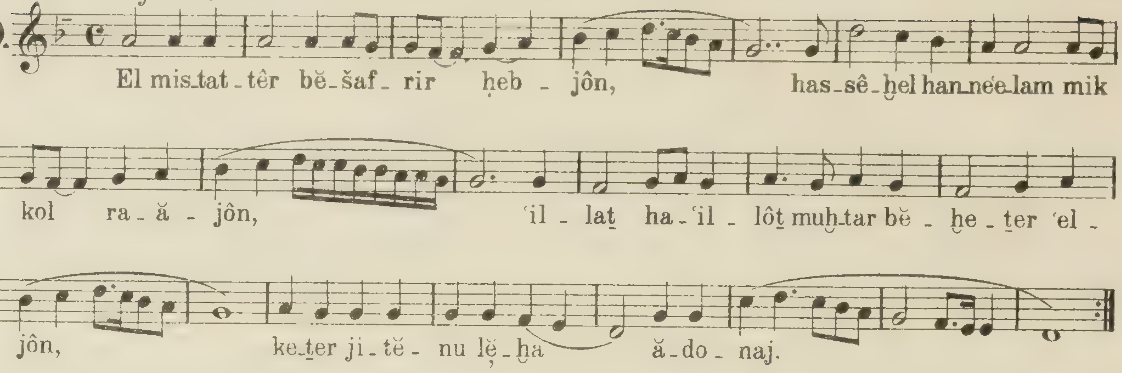


I Baqqašot בקשות

Aleppo-tunes נעימות חלב Aleppo-Weisen

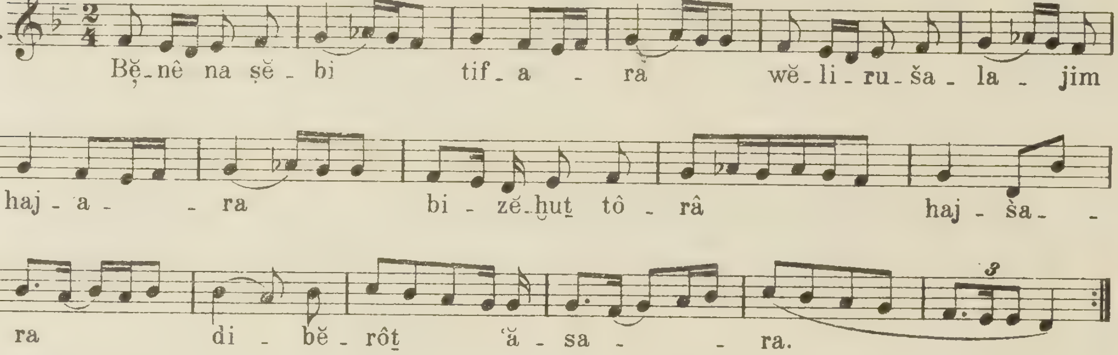
I Bayat ביאת

400.

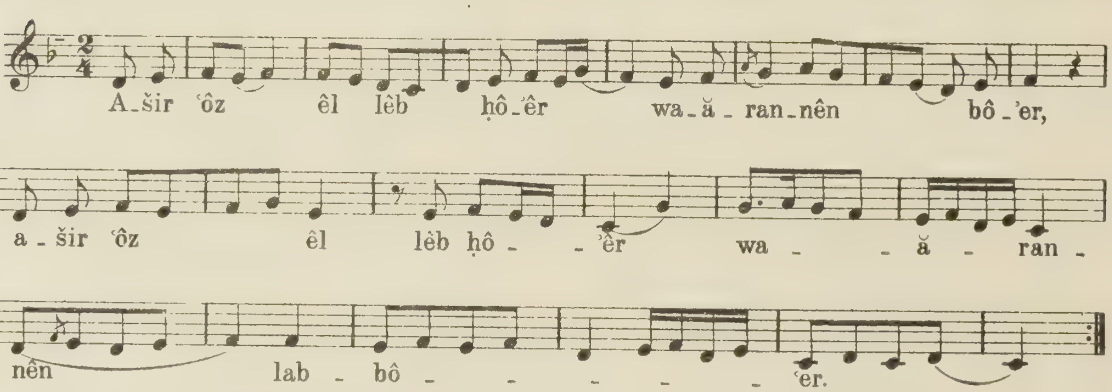


Bayat-Nawa ביאת נוא

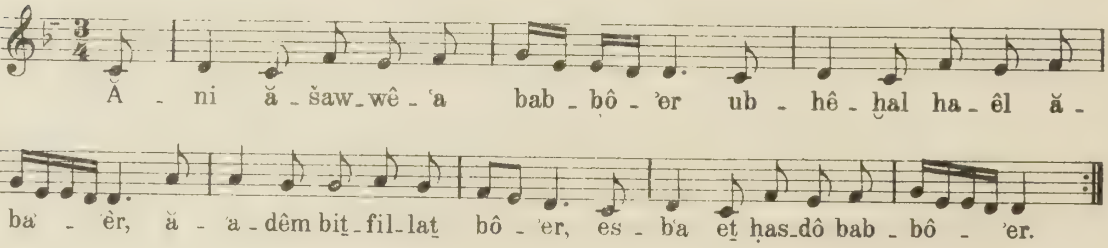
401.



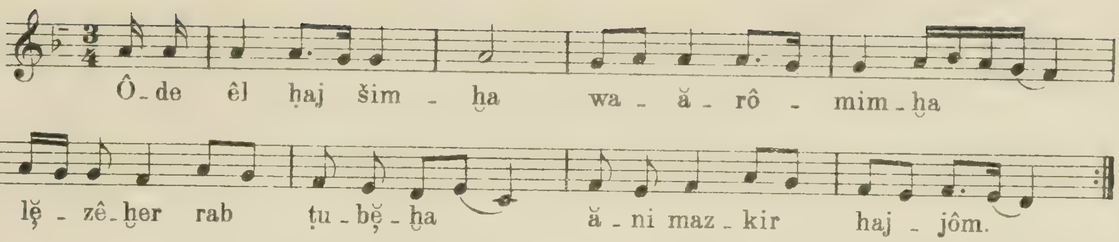
402.



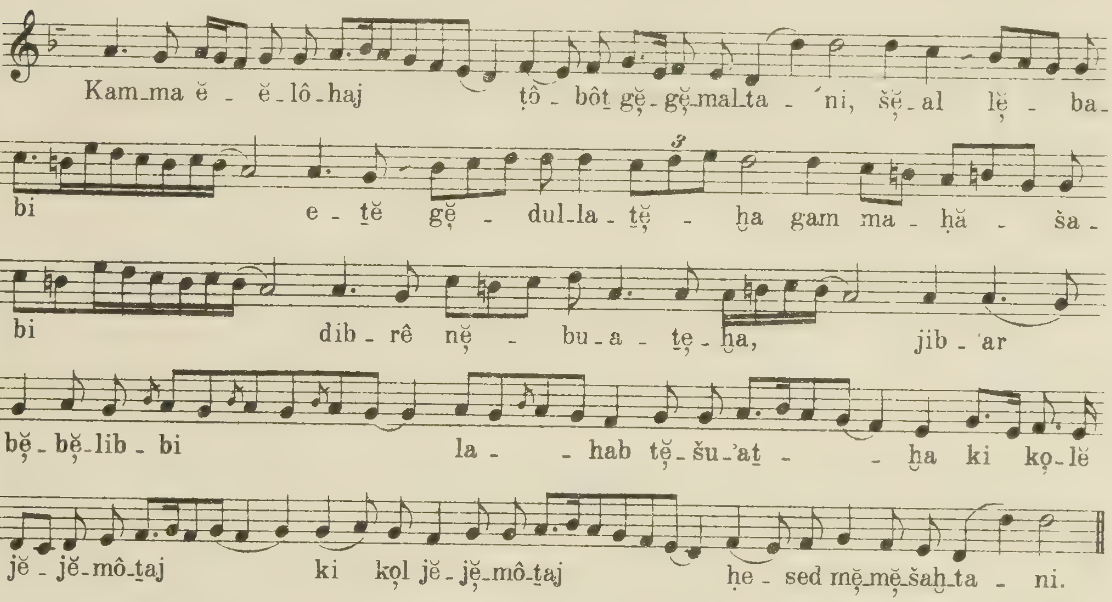
403.



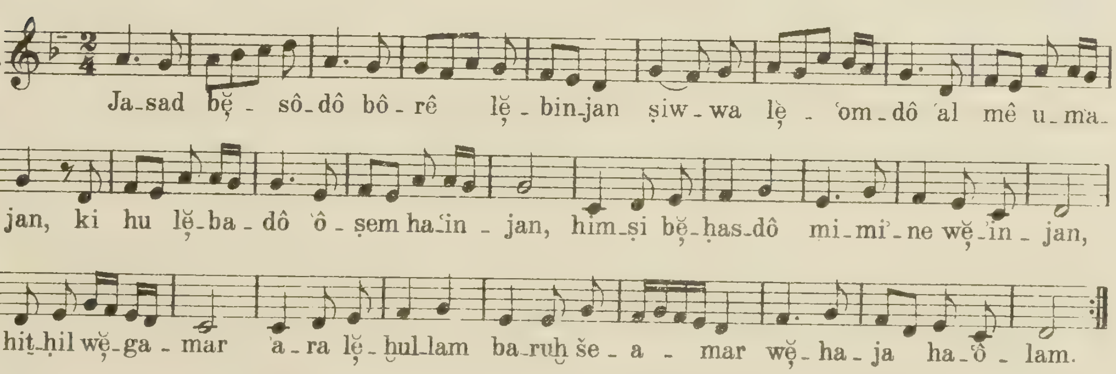
404.



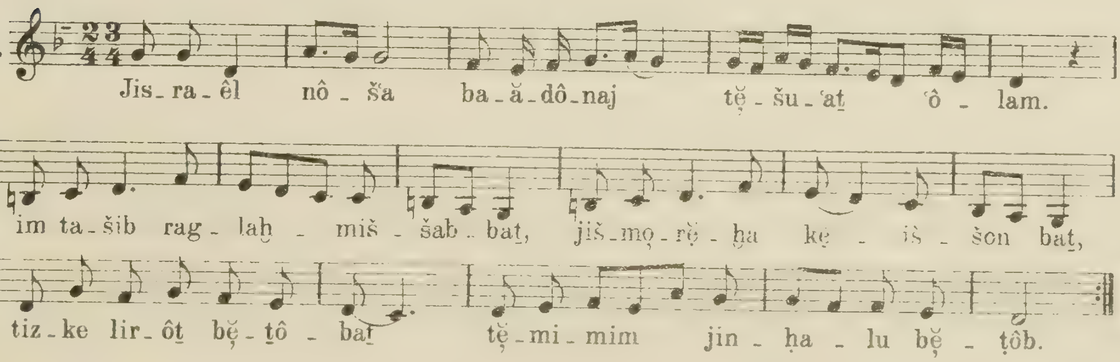
405.

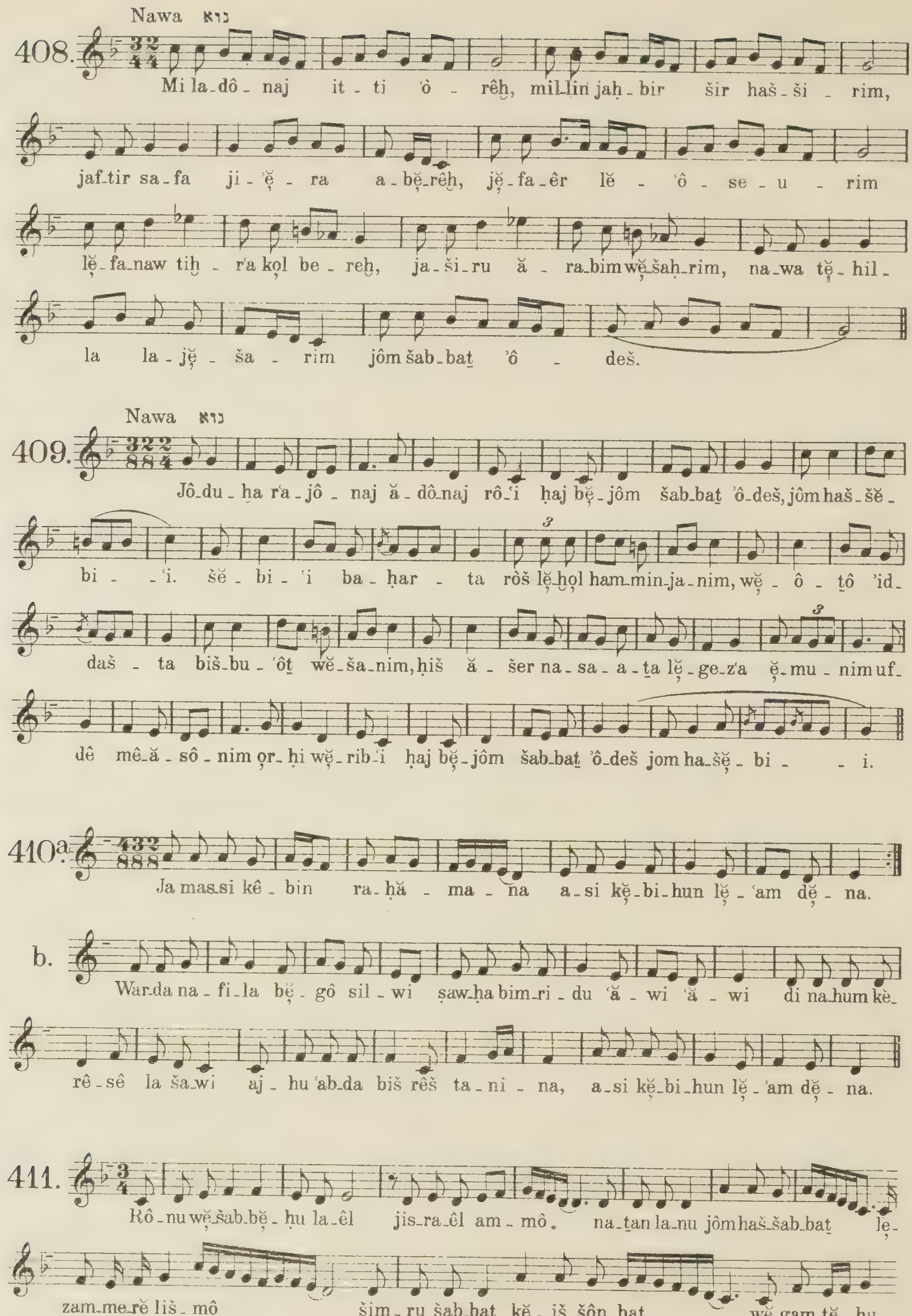


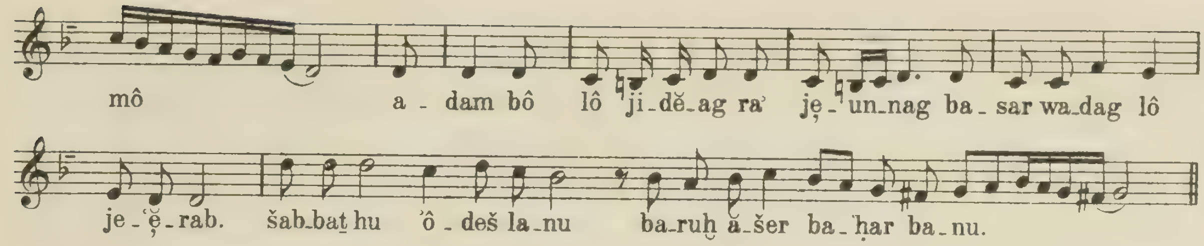
406.



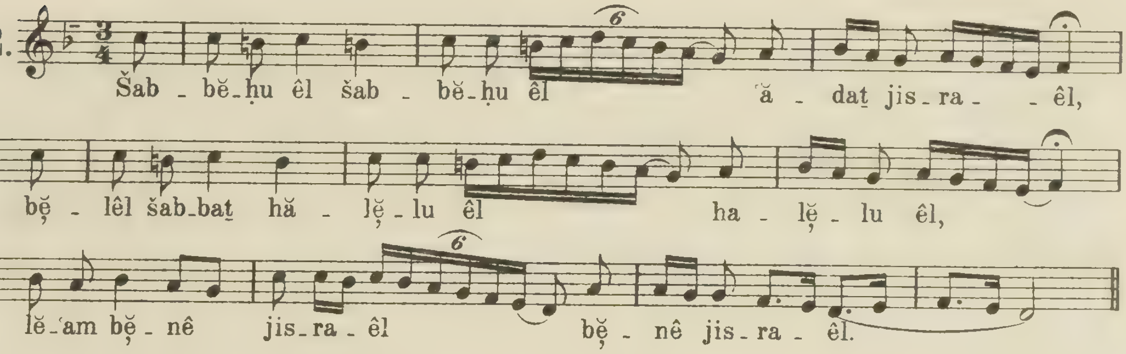
407.



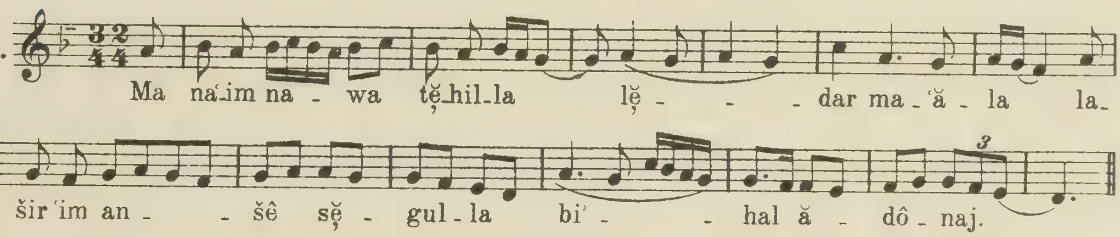

Nawa נוא
408.
Mi la-dô-naj it-ti 'ô-rêh, mil-lin jaḥ-bir šir haš-ši-rim,
jaf-tir sa-fa ji-'ĕ-ra a-bĕ-rêh, jĕ-fa-êr lĕ-'ô-se-u-rim
lĕ-fa-naw tiḥ-r'a kol be-reh, ja-ši-ru ă-ra-bim wĕ-šaḥ-rim, na-wa tĕ-hil-
la la-jĕ-ša-rim jôm šab-bat 'ô-deš.
Nawa נוא
409.
Jô-du-ha r'a-jô-naj ă-dô-naj rô-'i ḥaj bĕ-jôm šab-bat 'ô-deš, jôm haš-šĕ-
bi-'i. šĕ-bi-'i ba-ḥar-ta rôš lĕ-ḥol ham-min-ja-nim, wĕ-ô-tô 'id-
daš-ta biš-bu-'ôt wĕ-ša-nim, ḥiš ă-šer na-sa-a-ta lĕ-ge-z'a ĕ-mu-nim uf-
dê mê-ă-sô-nim or-ḥi wĕ-rib-'i ḥaj bĕ-jôm šab-bat 'ô-deš jom ha-šĕ-bi-i.
410a.
Ja mas-si kê-bin ra-ḥă-ma-na a-si kĕ-bi-hun lĕ-'am dĕ-na.
b.
War-da na-fi-la bĕ-gô sil-wi ṣaw-ḥa bim-ri-du 'ă-wi 'ă-wi di na-hum kê-
rê-sê la ša-wi aj-hu 'ab-da biš rêš ta-ni-na, a-si kĕ-bi-hun lĕ-'am dĕ-na.
411.
Rô-nu wĕ-šab-bĕ-ḥu la-êl jis-ra-êl am-mô. na-tan la-nu jôm haš-šab-bat lĕ-
zam-me-rĕ liš-mô šim-ru šab-bat kĕ-iš-šôn bat wĕ-gam tĕ-ḥu-


mô a - dam bô lô ji - dĕ - ag ra' jẹ - un - nag ba - sar wa - dag lô
je - ʿẹ - rab. šab - bat̠ hu ʿô - deš la - nu ba - ruḫ ă - šer ba - ḥar ba - nu.

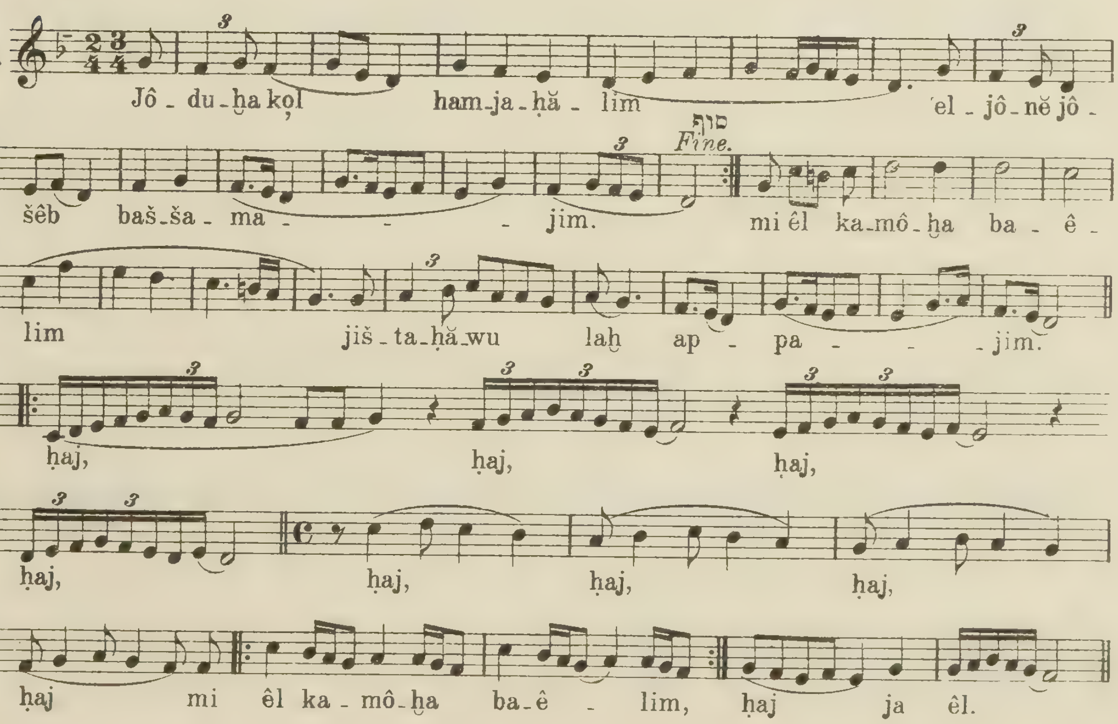
412.


Šab - bĕ - ḥu êl šab - bĕ - ḥu êl ʿă - dat̠ jis - ra - êl,
bẹ - lêl šab - bat̠ hă - lẹ - lu êl ha - lẹ - lu êl,
lĕ - ʿam bẹ - nê jis - ra - êl bẹ - nê jis - ra - êl.

413.

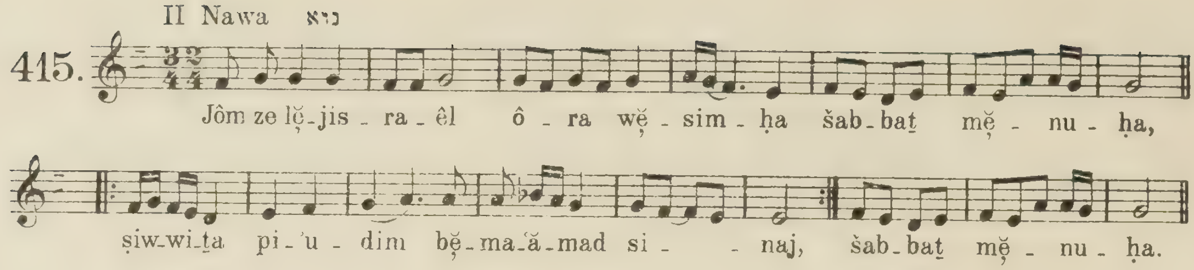

Ma na'im na - wa tẹ - hil - la lẹ - - - dar ma - ʿă - la la -
šir ʿim an - - šê sẹ - gul - la bi' - - hal ă - dô - naj.

414.

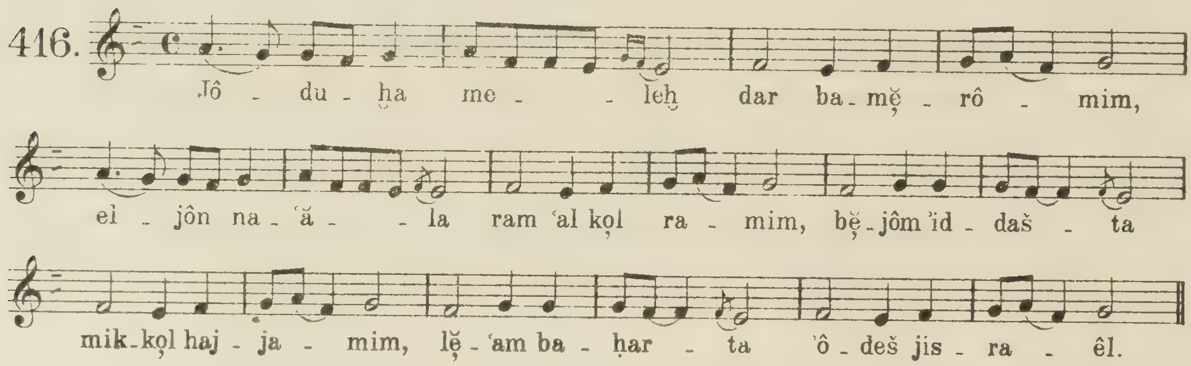

Jô - du - ḫa kọl ham - ja - ḥă - lim ʿel - jô - nĕ jô -
šêb baš - ša - ma - - - jim.
סוף
Fine.
mi êl ka - mô - ḫa ba - ê -
lim jiš - ta - ḥă - wu laḫ ap - pa - - jim.
ḥaj, ḥaj, ḥaj,
ḥaj, ḥaj, ḥaj, ḥaj,
ḥaj mi êl ka - mô - ḫa ba - ê - lim, ḥaj ja êl.

II Nawa ניא

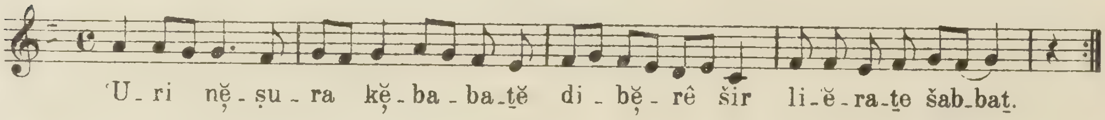
415.



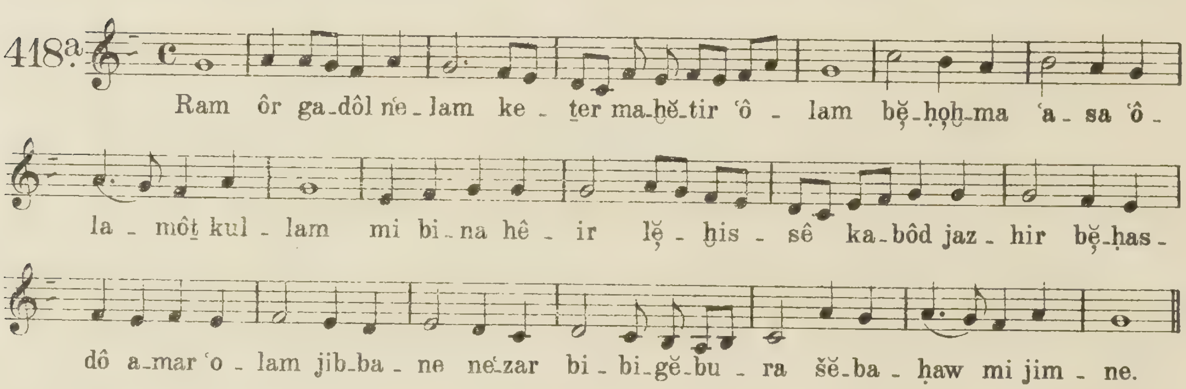
416.



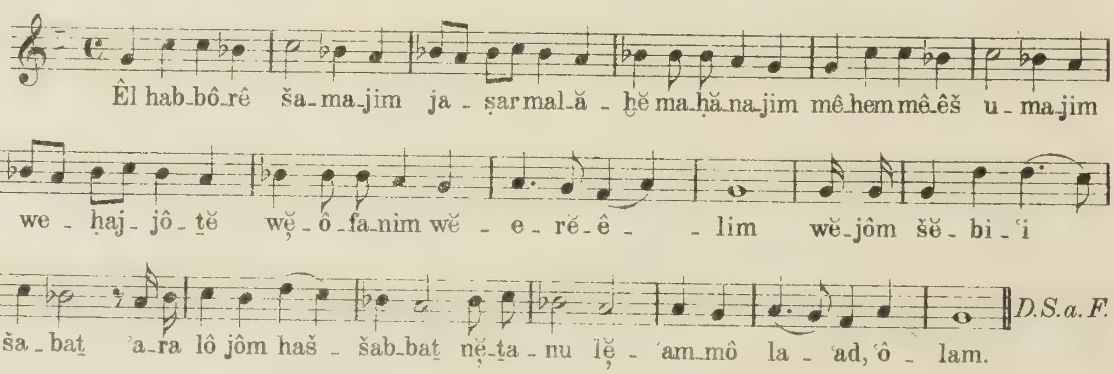
417.



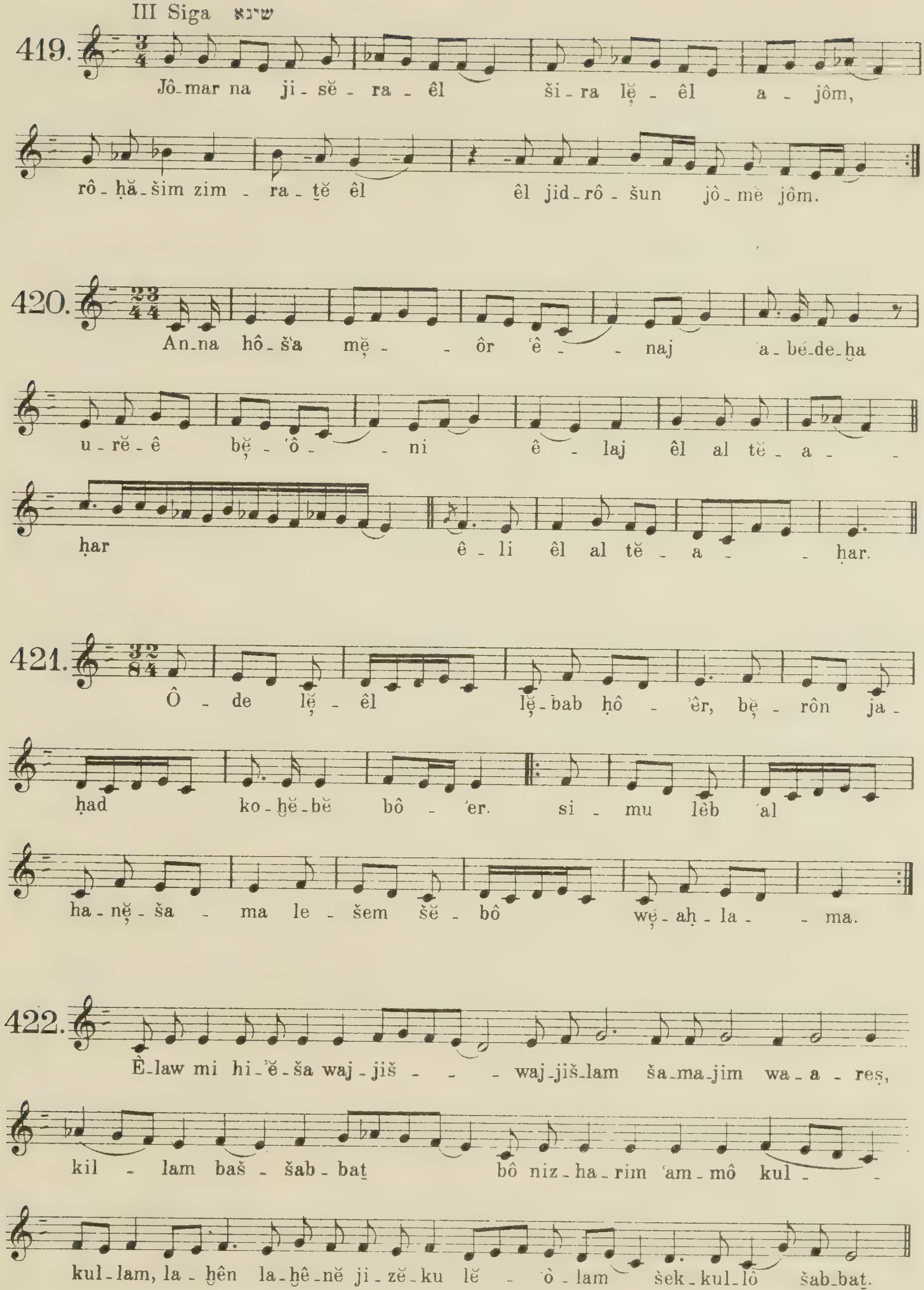
418a.



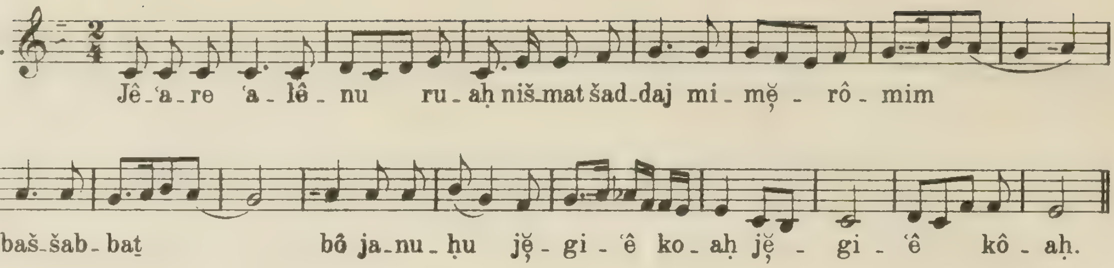
b.



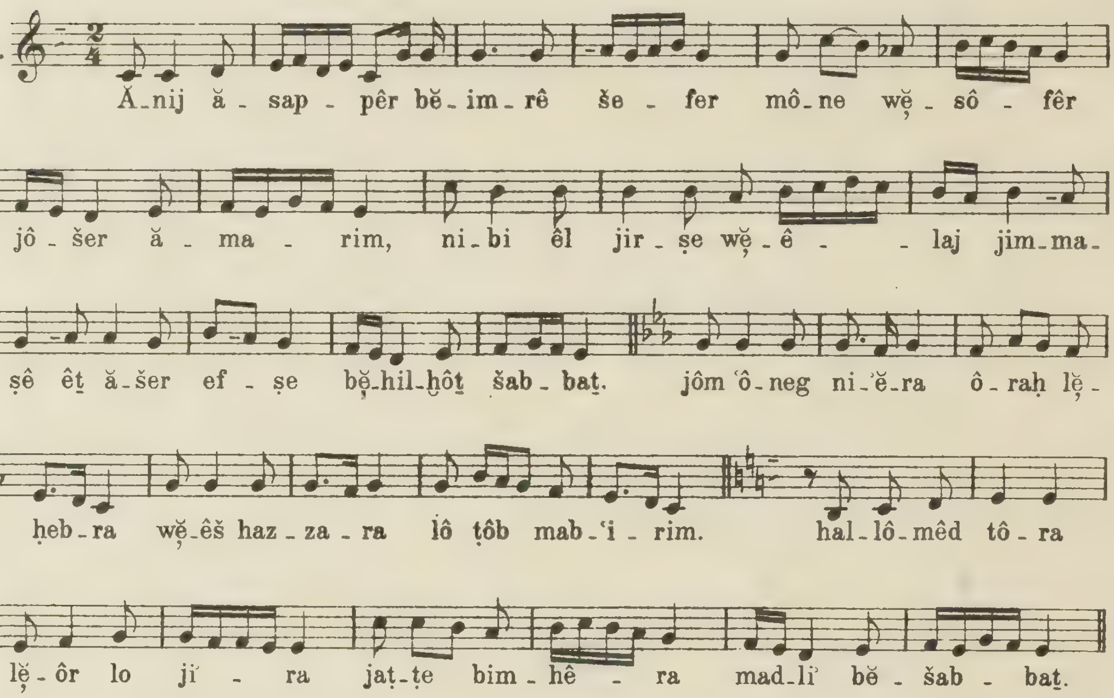
III Siga שיגא



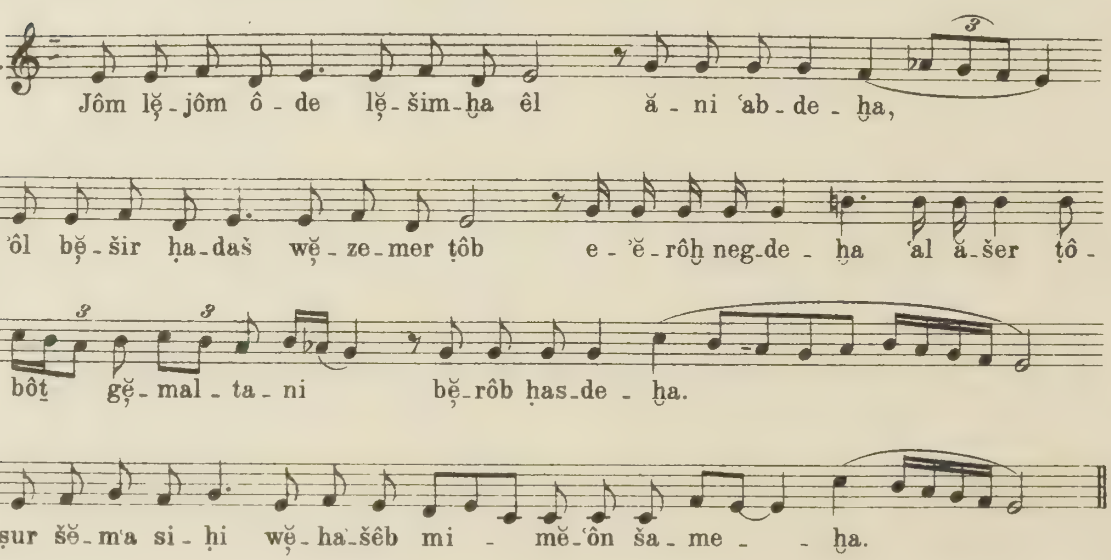
423.


Jê-ʿa-re ʿa-lê-nu ru-aḥ niš-mat šad-daj mi-mĕ̦-rô-mim
baš-šab-baṯ bô ja-nu-ḥu jĕ̦-gi-ʿê ko-aḥ jĕ̦-gi-ʿê kô-aḥ.

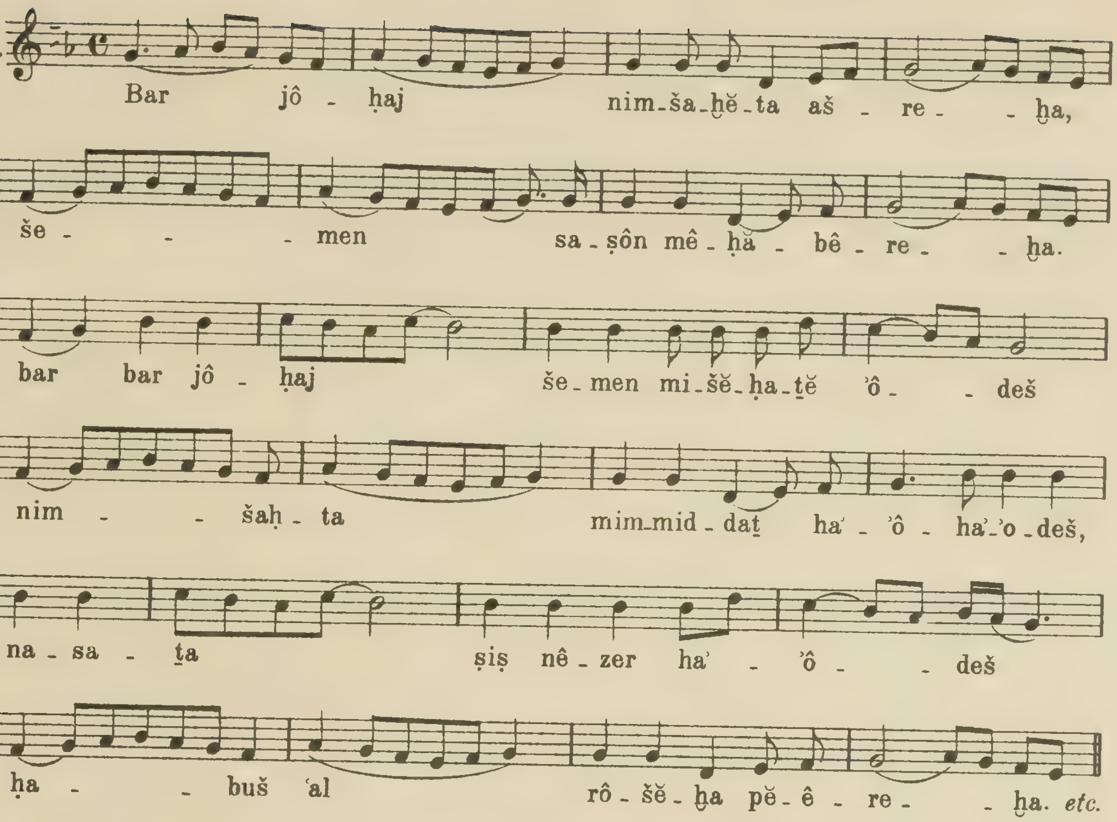
424.


Ă-nij ă-sap-pêr bĕ-im-rê še-fer mô-ne wĕ̦-sô-fêr
jô-šer ă-ma-rim, ni-bi êl jir-ṣe wĕ̦-ê-laj jim-ma-
ṣê êṯ ă-šer ef-ṣe bĕ̦-hil-ḫôṯ šab-baṯ. jôm ʿô-neg ni-ʿĕ-ra ô-raḥ lĕ̦-
ḥeb-ra wĕ̦-êš haz-za-ra lô ṭôb mab-ʿi-rim. hal-lô-mêd tô-ra
lĕ̦-ôr lo jiʾ-ra jaṭ-te bim-hê-ra mad-liʾ bĕ-šab-baṯ.

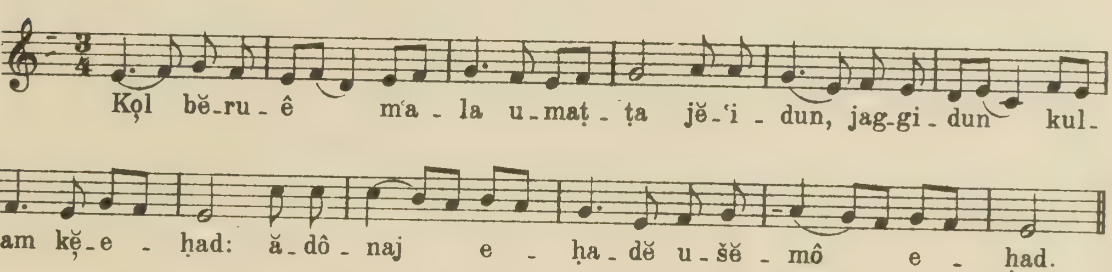
425.


Jôm lĕ̦-jôm ô-de lĕ̦-šim-ḫa êl ă-ni ʿab-de-ḫa,
ʿôl bĕ̦-šir ḥa-daš wĕ̦-ze-mer ṭôb e-ʿĕ-rôḫ neg-de-ḫa ʿal ă-šer ṭô-
bôṯ gĕ̦-mal-ta-ni bĕ̦-rôb ḥas-de-ḫa.
ṣur šĕ-mʿa si-ḥi wĕ̦-ha-šêb mi-mĕ-ʿôn ša-me-ḫa.

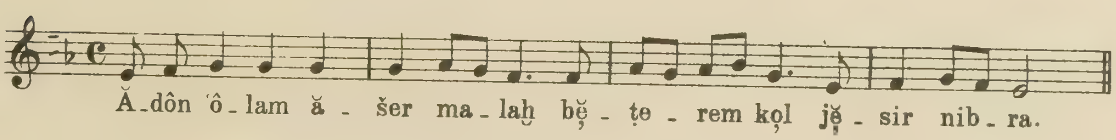
426.



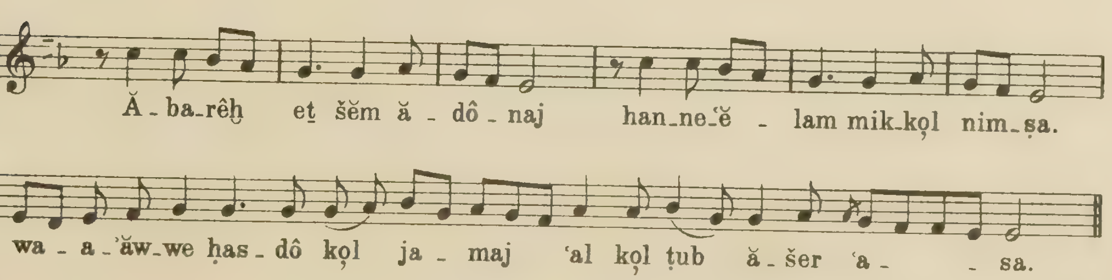
427.



428.

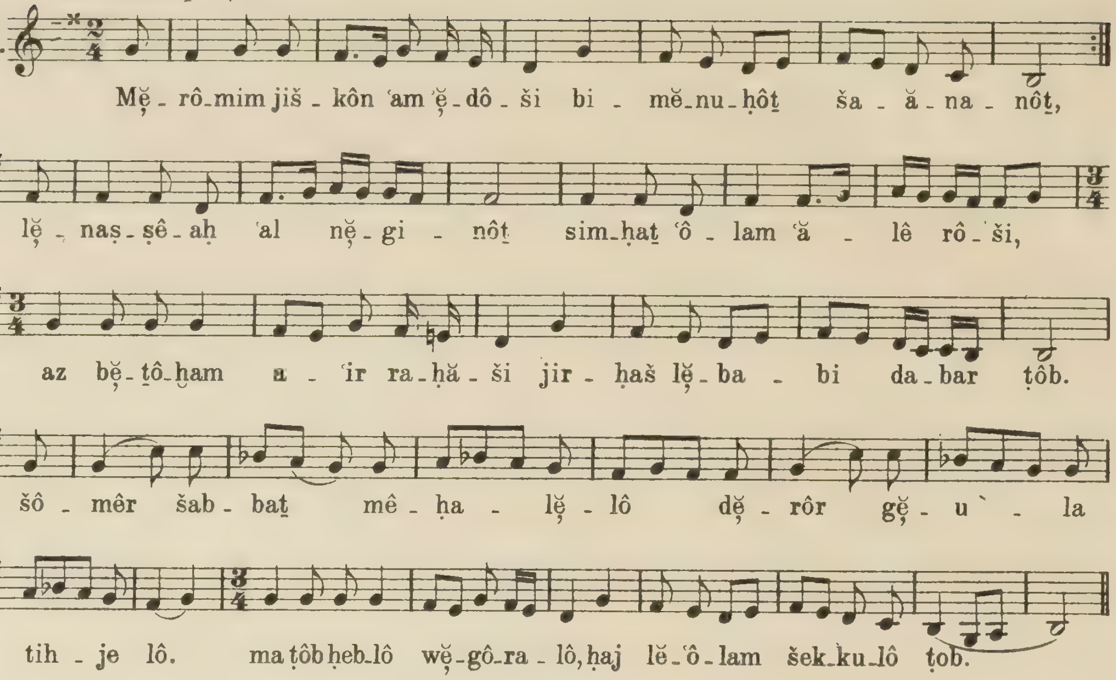


429.

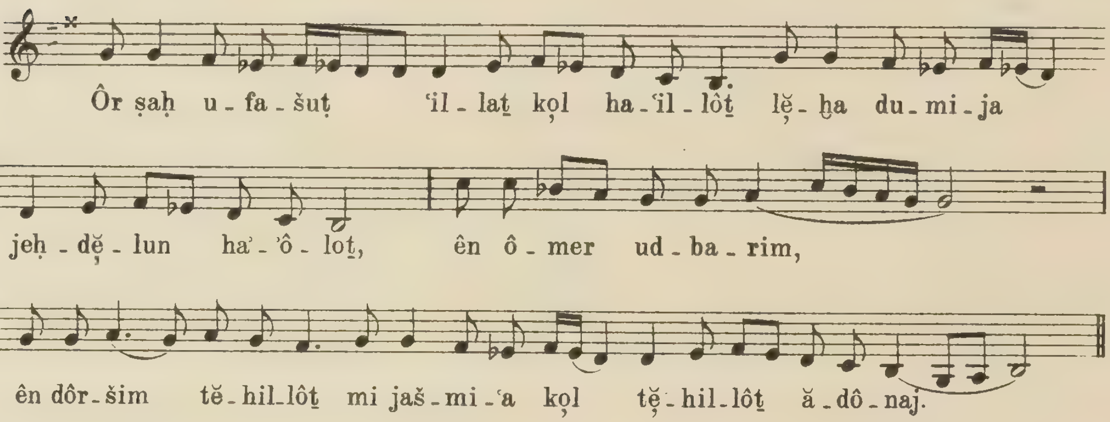


IV 'Iraq עירק

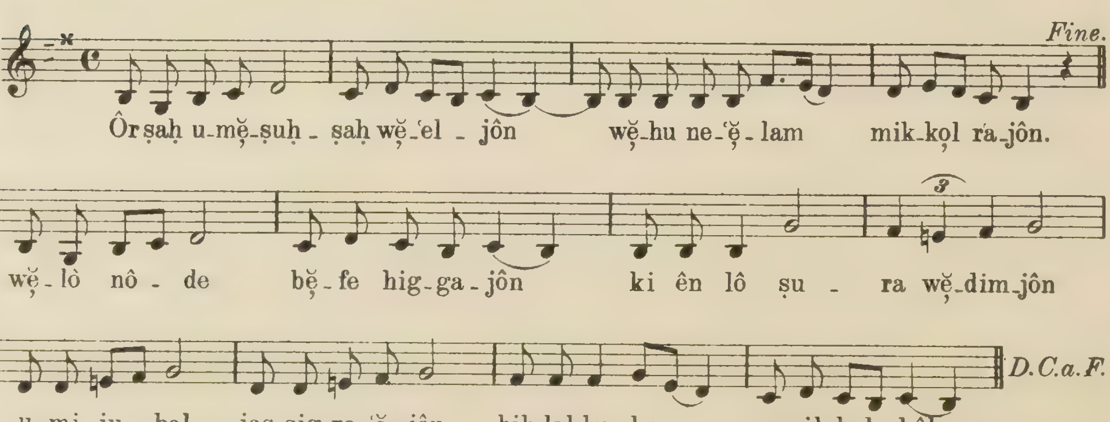
430.

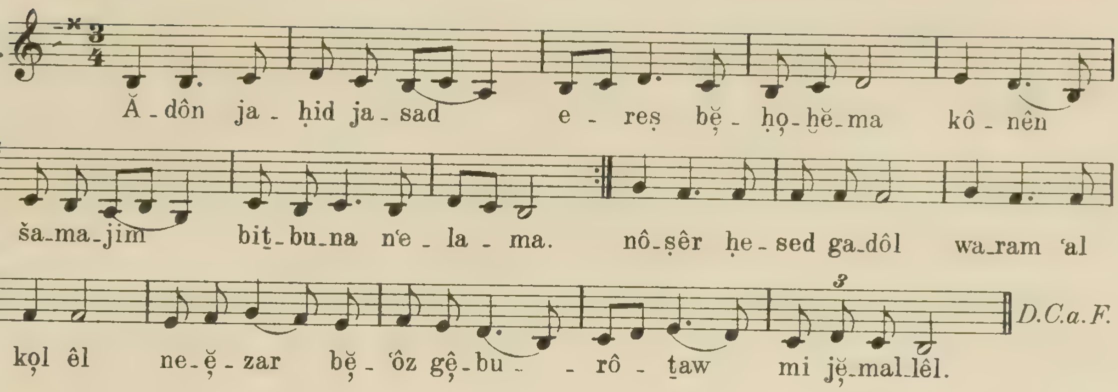


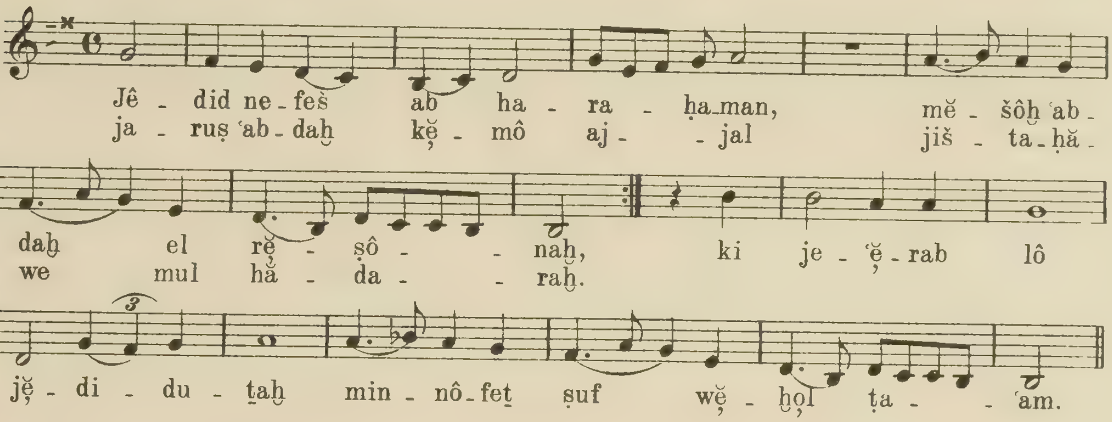
431.



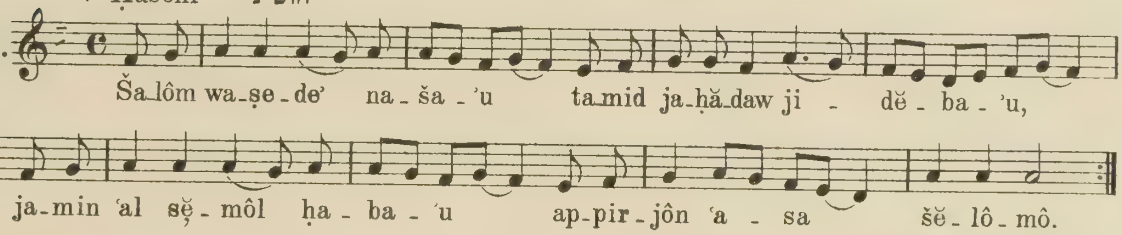
432.

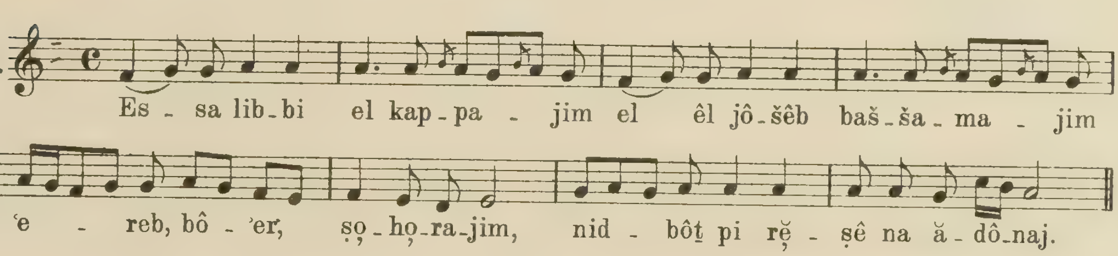


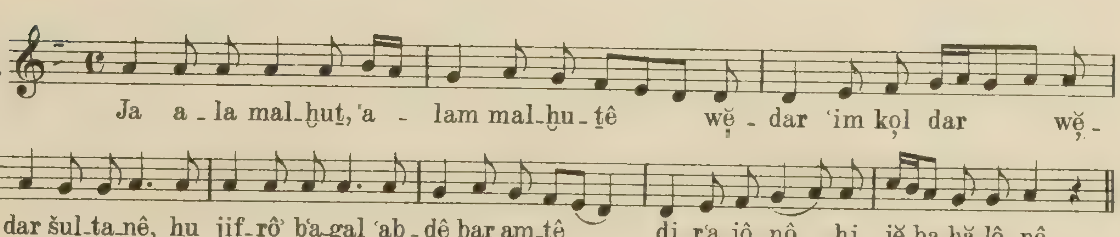
433.


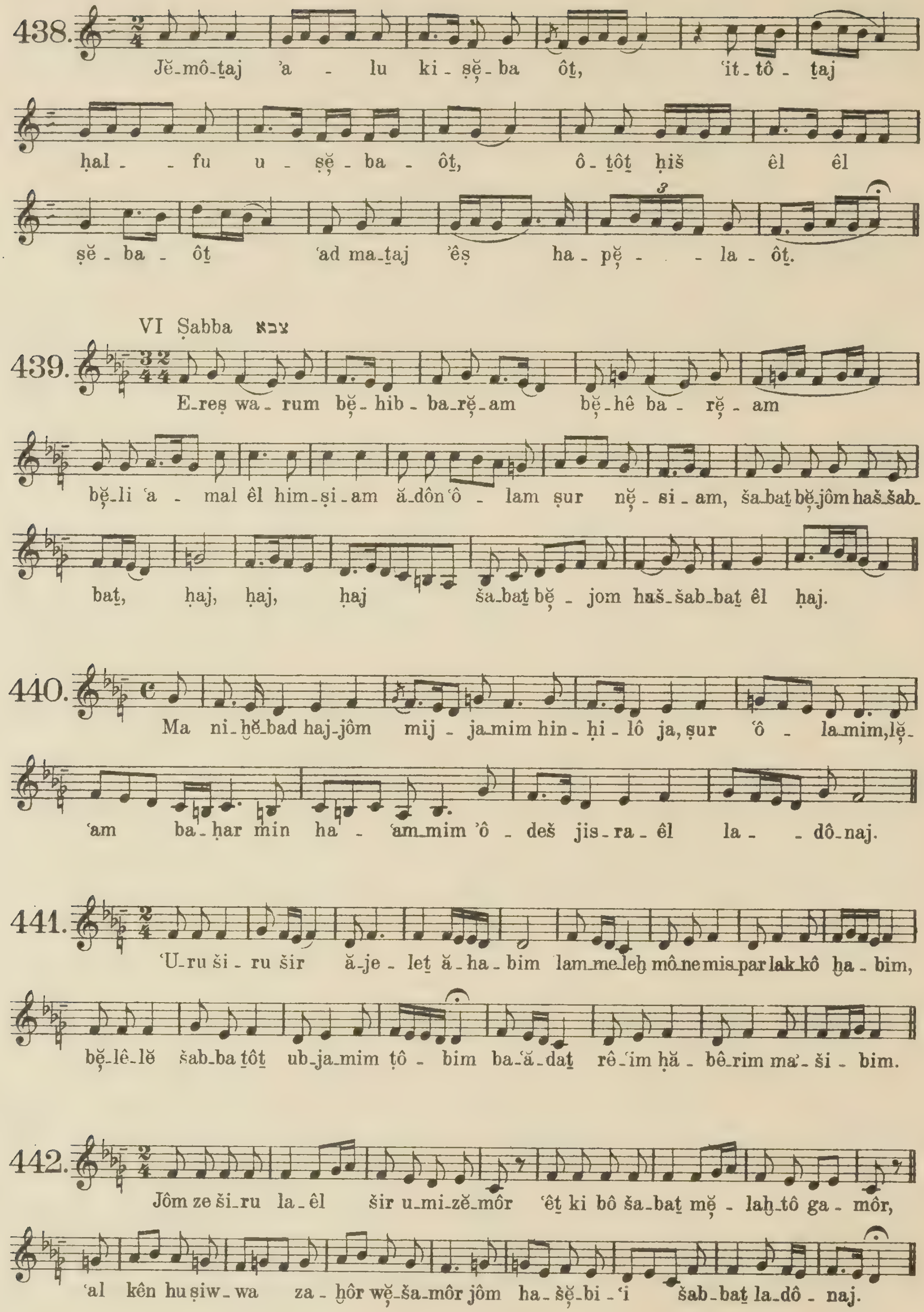
434.


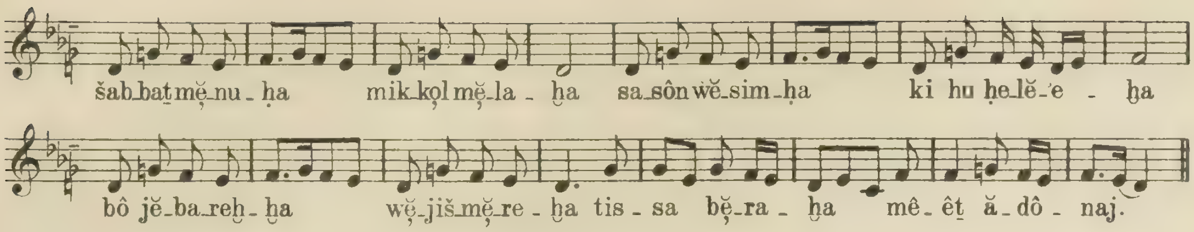
V Ḥusêni חוסיני

435.


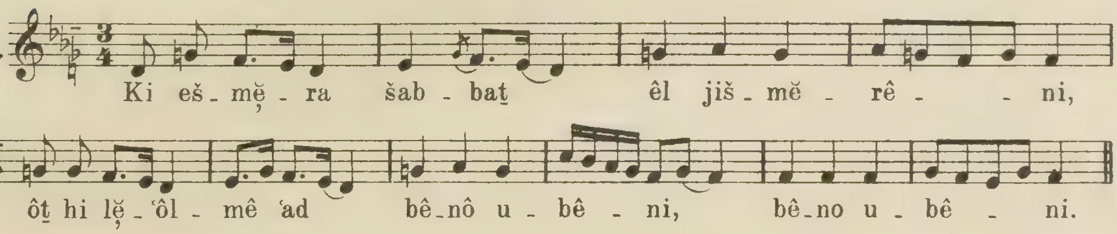
436.


437.


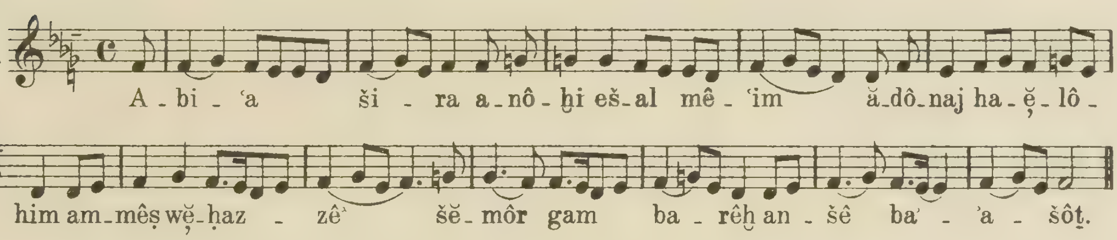

438.
Jĕ-mô-t̲aj ʾa - lu ki-ṣĕ-ba ôt̲, ʿit-tô-t̲aj
ḥal - - fu u - ṣĕ - ba - ôt̲, ô-t̲ôt̲ ḥiš êl êl
ṣĕ - ba - ôt̲ ʿad ma-t̲aj ʾêṣ ha - pĕ - - la - ôt̲.
VI Ṣabba צבא
439.
E-reṣ wa - rum bĕ-hib - ba-rĕ-am bĕ-hê ba - rĕ - am
bĕ-li ʿa - mal êl him-ṣi-am ă-dôn ʿô - lam ṣur nĕ - si - am, ša-bat̲ bĕ-jôm haš-šab-
bat̲, ḥaj, ḥaj, ḥaj ša-bat̲ bĕ - jom haš-šab-bat̲ êl ḥaj.
440.
Ma ni-ẖĕ-bad haj-jôm mij - ja-mim hin - ḥi - lô ja, ṣur ʿô - la-mim, lĕ-
ʿam ba-ḥar min ha - ʿam-mim ʾô - deš jis-ra-êl la - - dô-naj.
441.
ʿU-ru ši - ru šir ă-je - let̲ ă-ha - bim lam-me-leẖ mô-ne mis-par lak-kô ẖa - bim,
bĕ-lê-lĕ šab-ba t̲ôt̲ ub-ja-mim ṭô - bim ba-ʿă-dat̲ rê-ʿim hă - bê-rim ma-ʾ-ši - bim.
442.
Jôm ze ši-ru la-êl šir u-mi-zĕ-môr ʿêt̲ ki bô ša-bat̲ mĕ - laẖ-tô ga - môr,
ʿal kên hu ṣiw-wa za - ẖôr wĕ-ša-môr jôm ha-šĕ-bi-ʿi šab-bat̲ la-dô - naj.



443.



444.

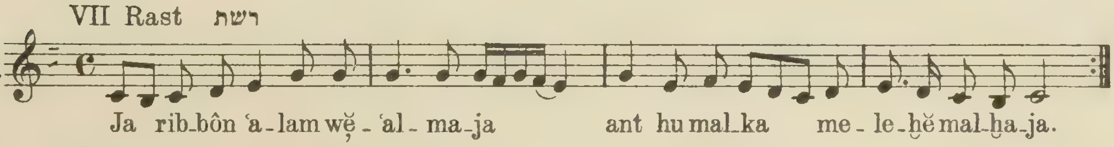


445.

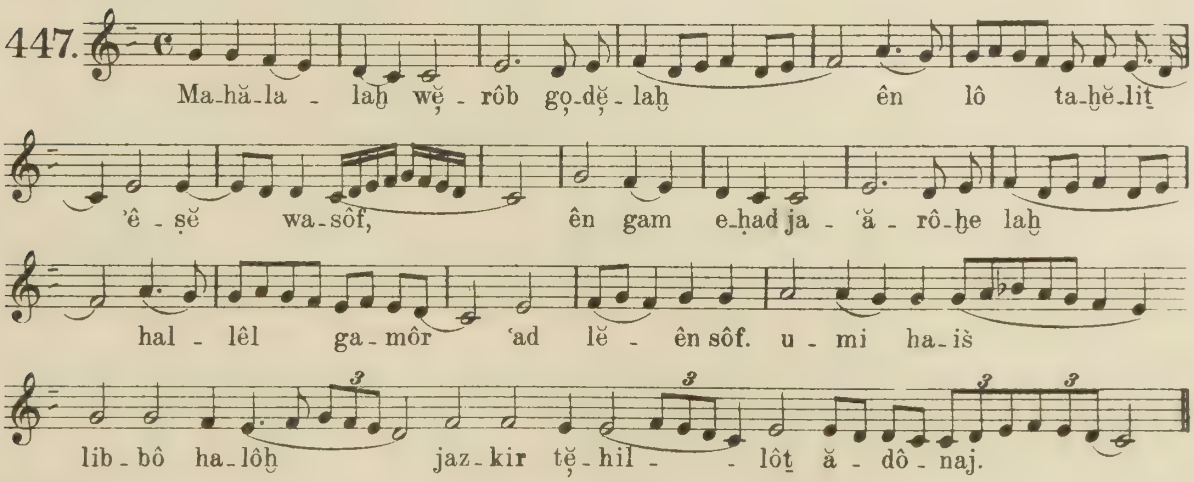


VII Rast רשת

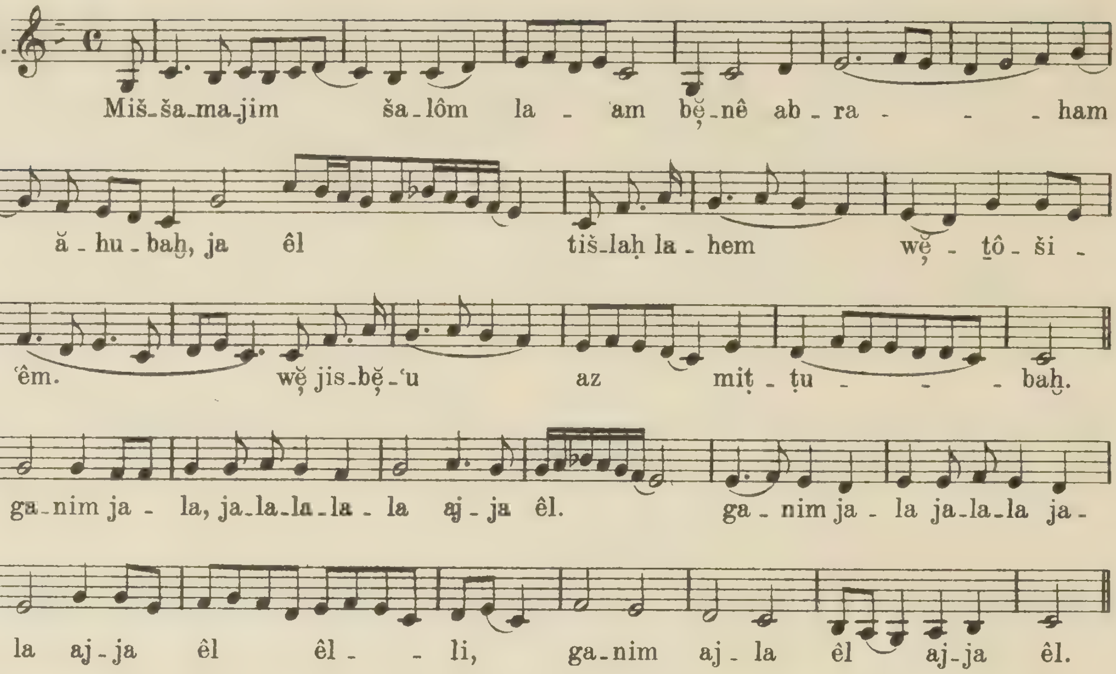
446.



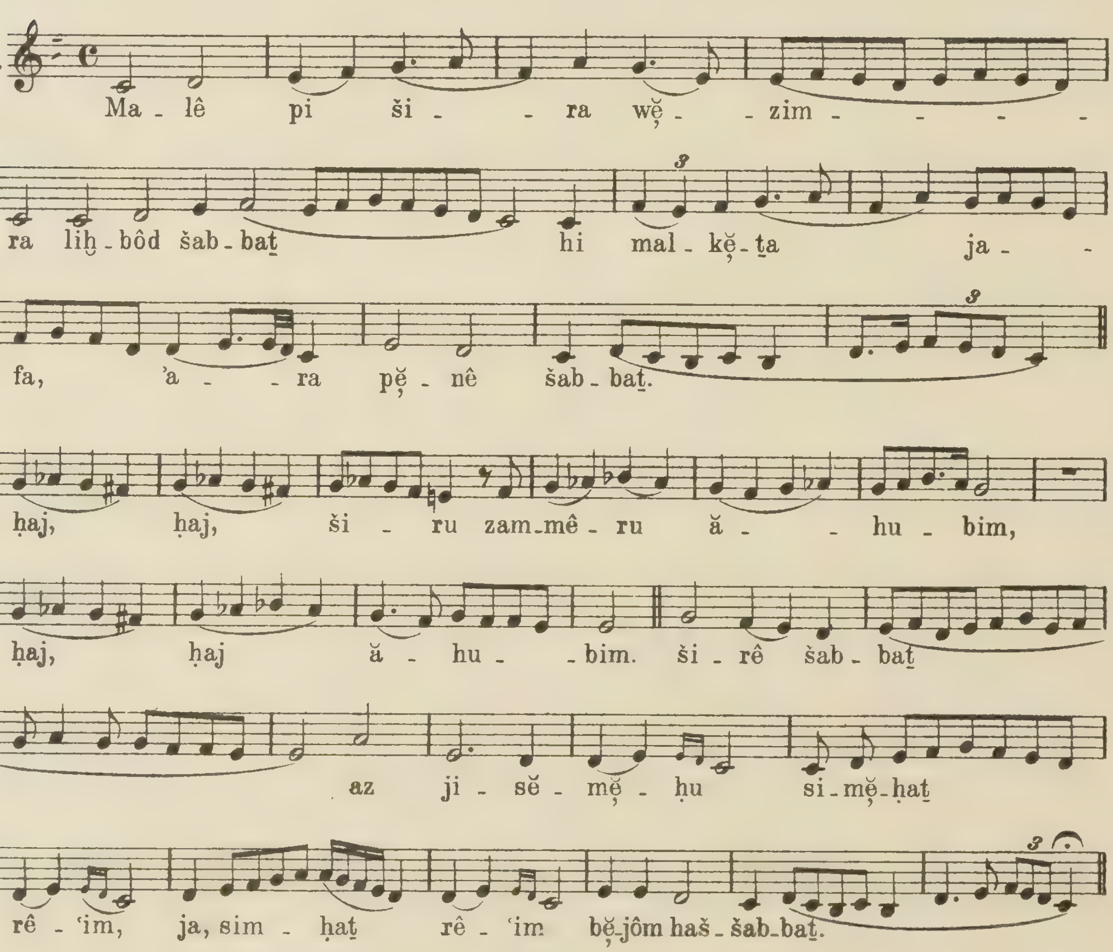
447.



448.


Miš-ša-ma-jim ša-lôm la - 'am bĕ-nê ab-ra - - - ham
ă - hu - baẖ, ja êl tiš-laẖ la - hem wĕ - ṯô - ši -
'êm. wĕ jis-bĕ-'u az miṭ - ṭu - - - baẖ.
ga-nim ja - la, ja-la-la-la - la aj - ja êl. ga - nim ja - la ja-la-la ja -
la aj - ja êl êl - - li, ga-nim aj - la êl aj-ja êl.

449.

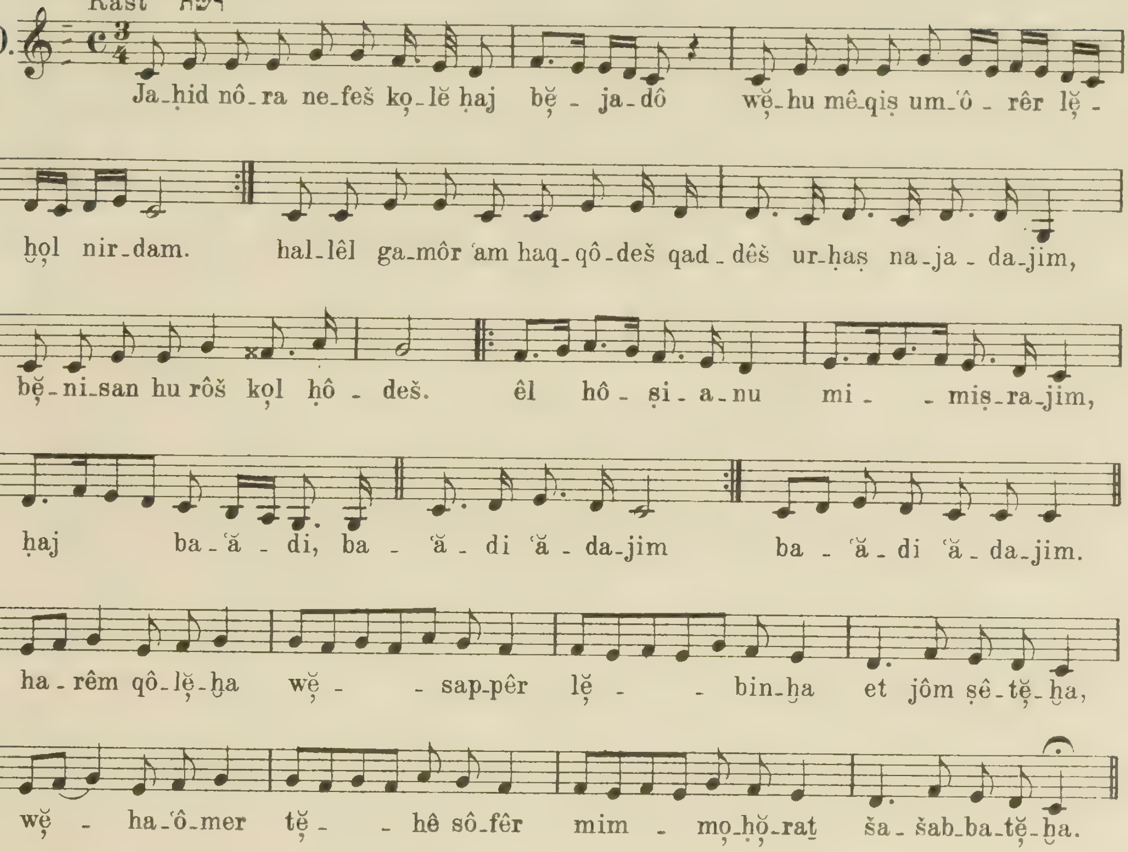

Ma - lê pi ši - - ra wĕ - - zim - - - -
ra liẖ-bôd šab-baṯ hi mal-kĕ-ṯa ja -
fa, 'a - - ra pĕ - nê šab - baṯ.
ḥaj, ḥaj, ši - ru zam-mê - ru ă - - hu - bim,
ḥaj, ḥaj ă - hu - - bim. ši - rê šab - baṯ
az ji - sĕ - mĕ - ḥu si-mĕ-ḥaṯ
rê - 'im, ja, sim - ḥaṯ rê - 'im bĕ-jôm haš - šab-baṯ.

II Pizmonim פזמונים

Passoversong לפסח Passahlied

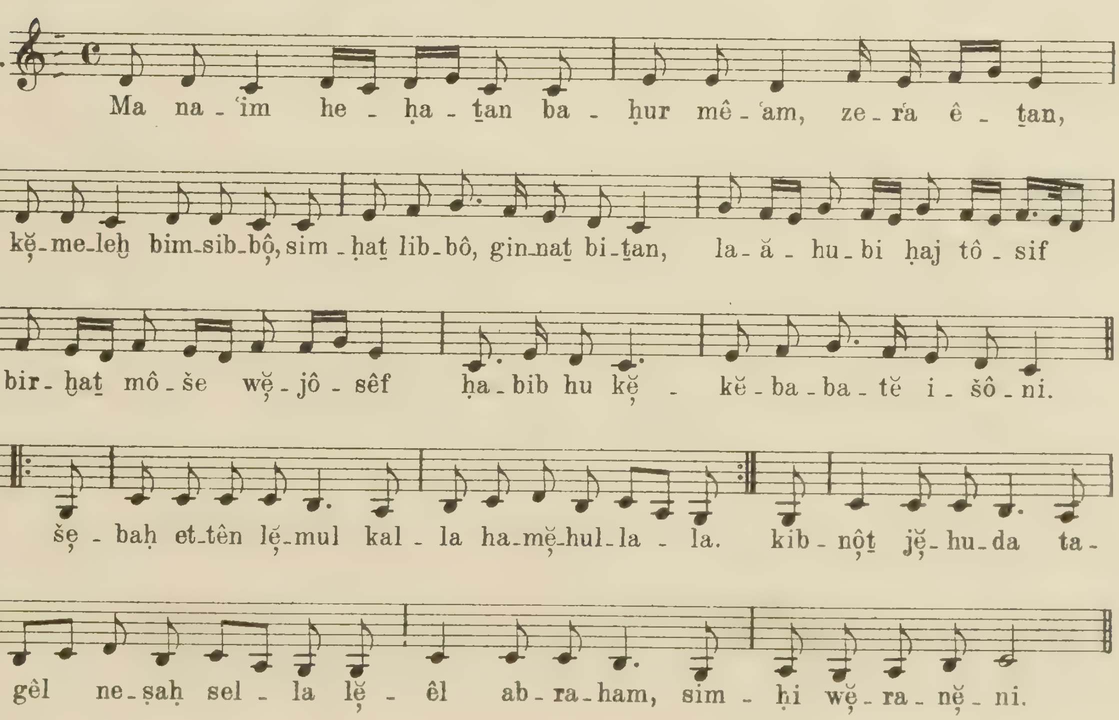
Rast רשת

450.

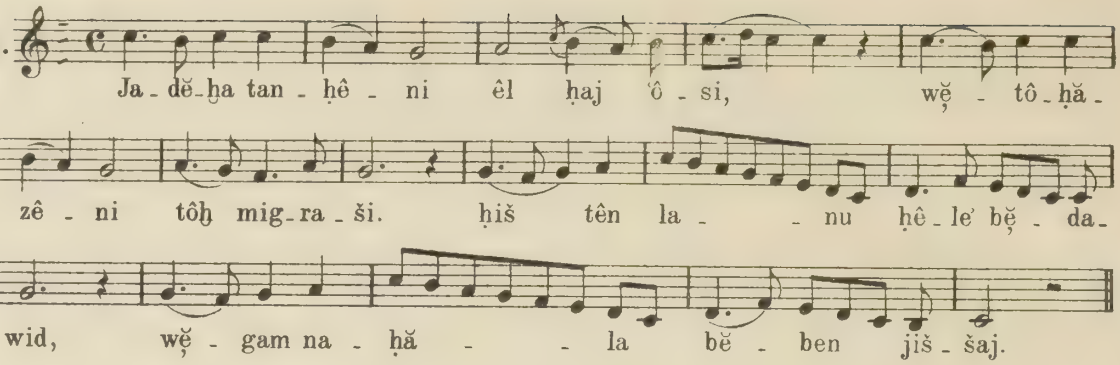


Weddingsong לחתונה Hochzeitslied

451.

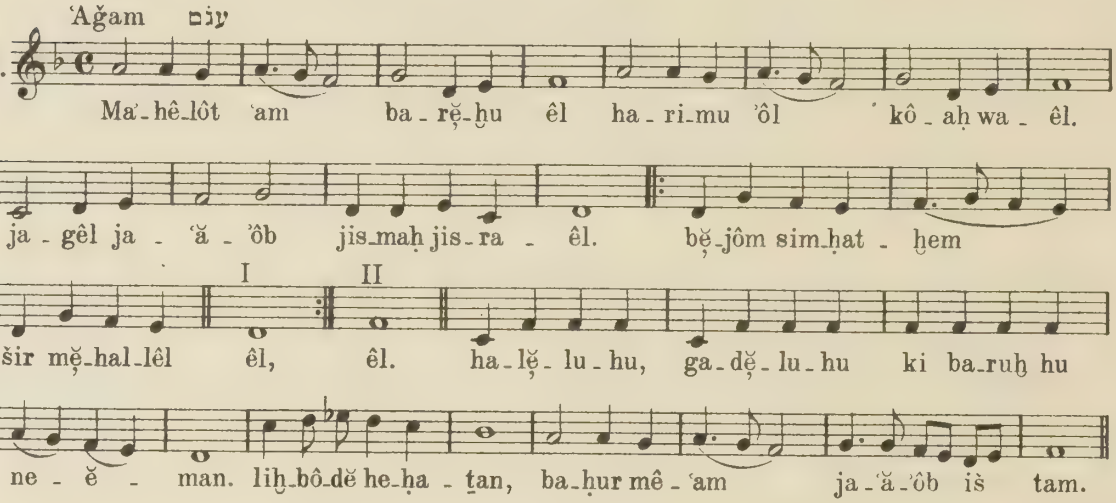


452.

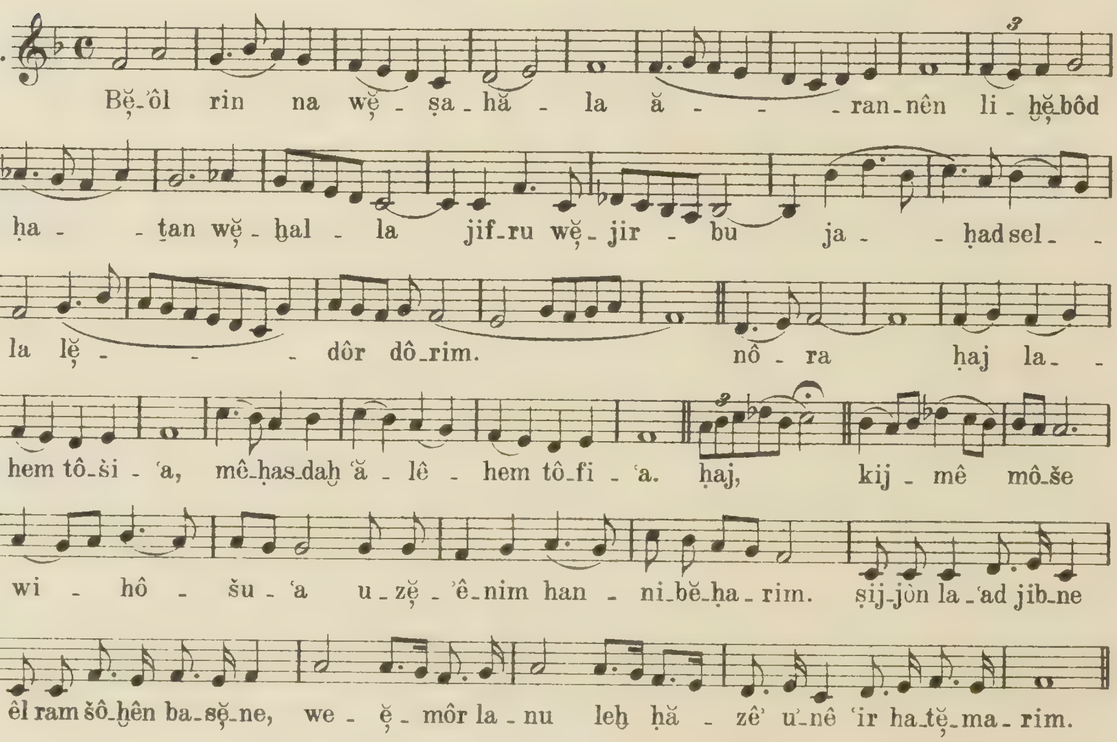


ʿAğam עגם

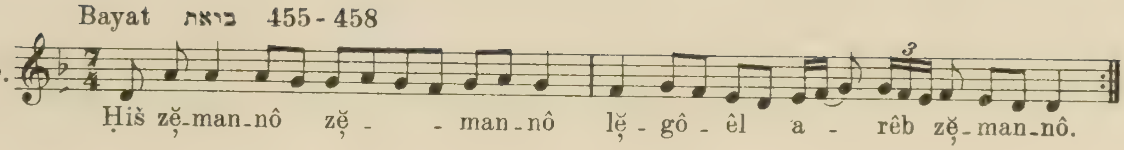
453.

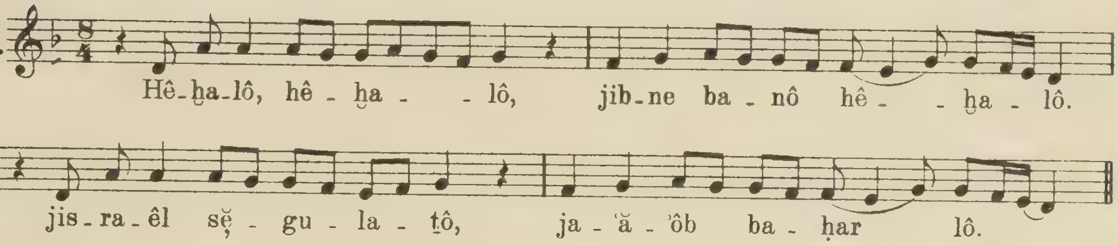


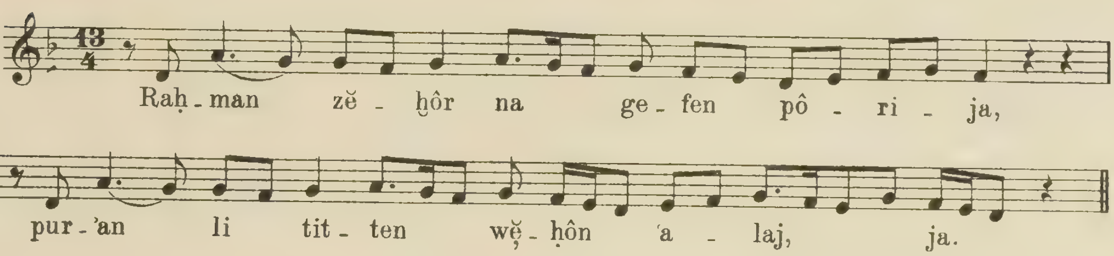
454.

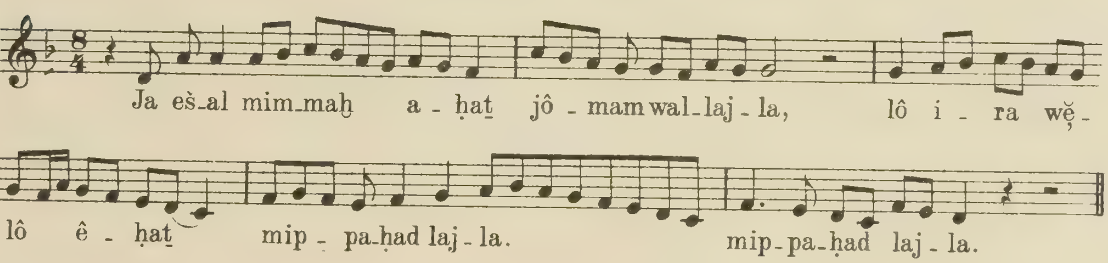


Bayat ביאת 455-458

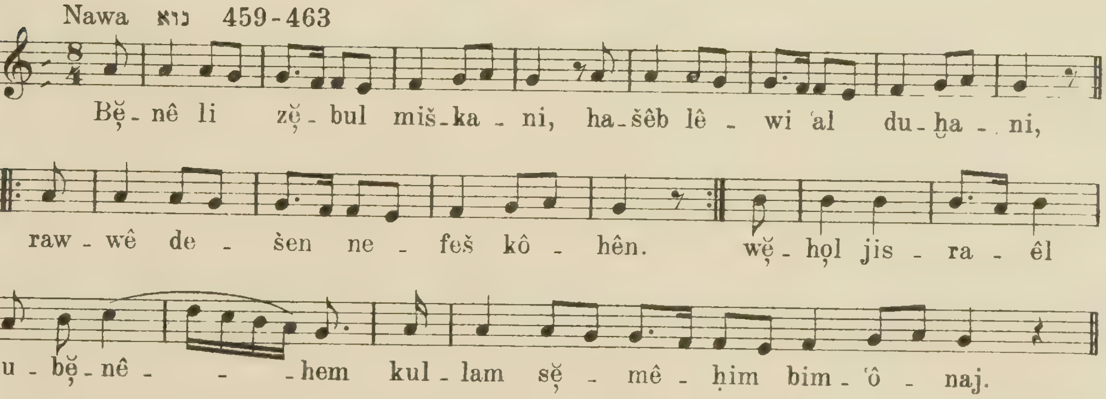
455.


456.


457.


458.


Nawa נוא 459-463

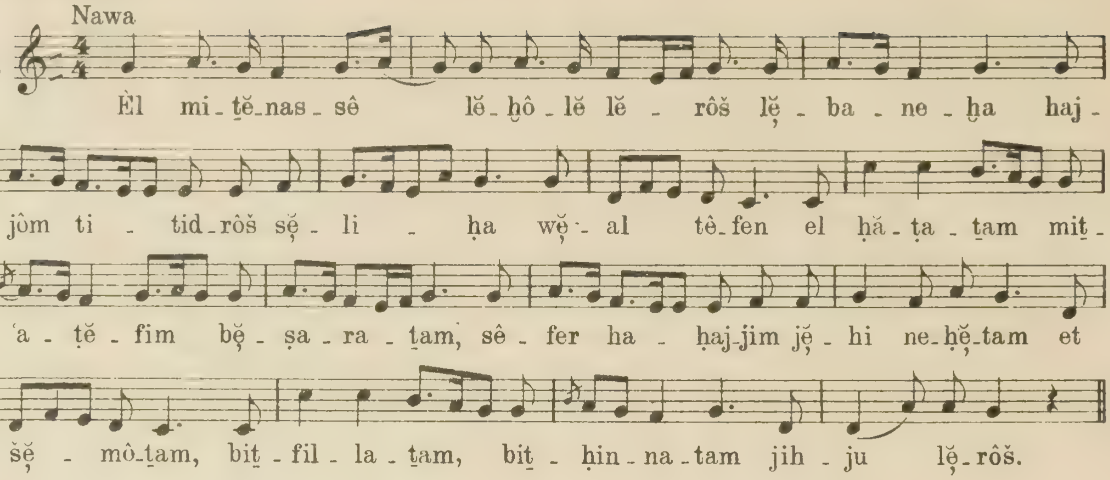
459.


460.


להושענא רבא

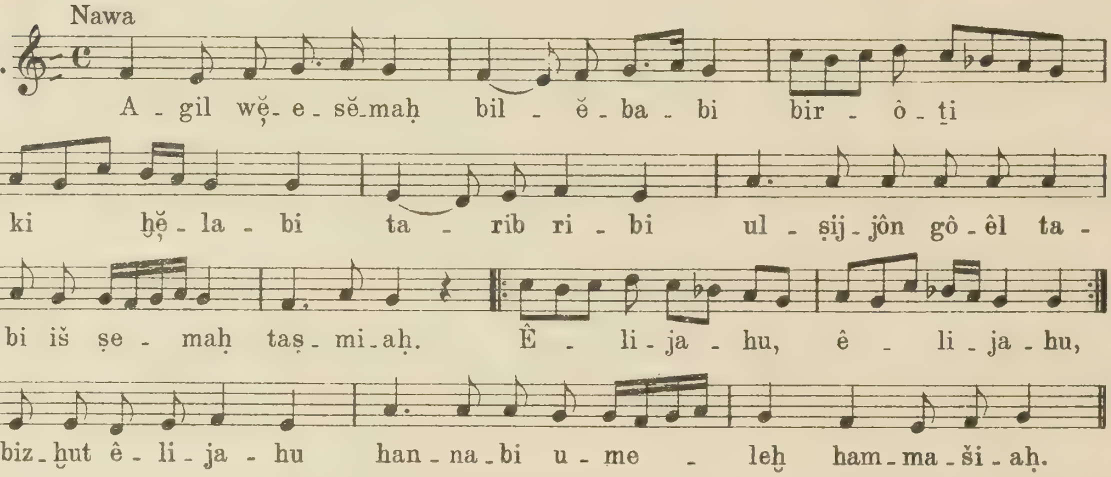
Nawa

461.



Nawa

462.



Passoversong לפסח Passahlied.

Rehaw רהאו

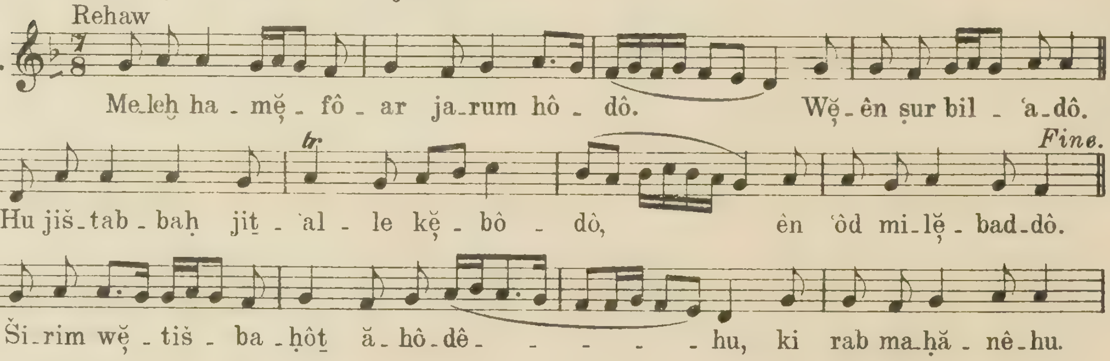
463.

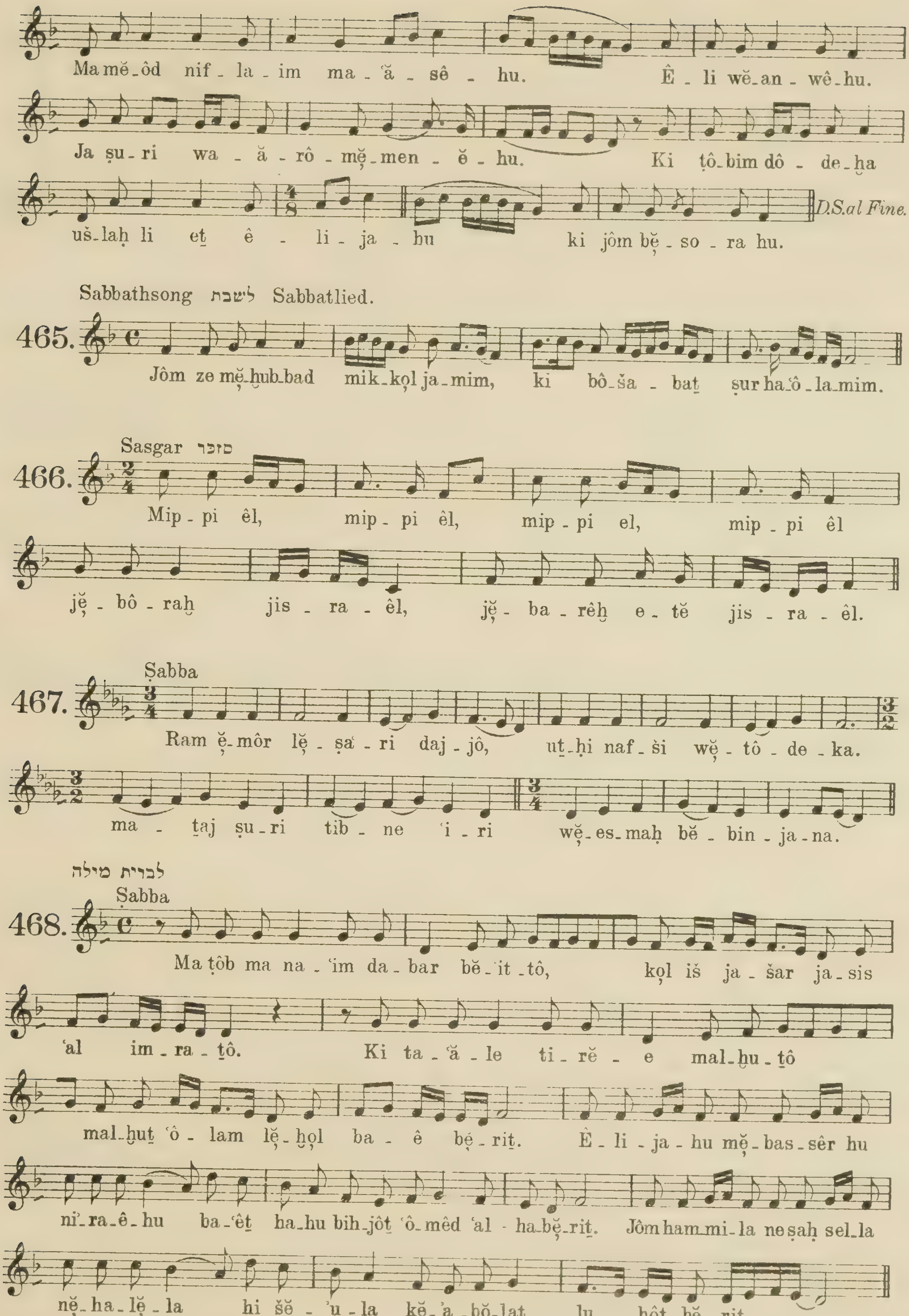


Newyearsong. לראש חשנה Neujahrslied.

Rehaw

464.

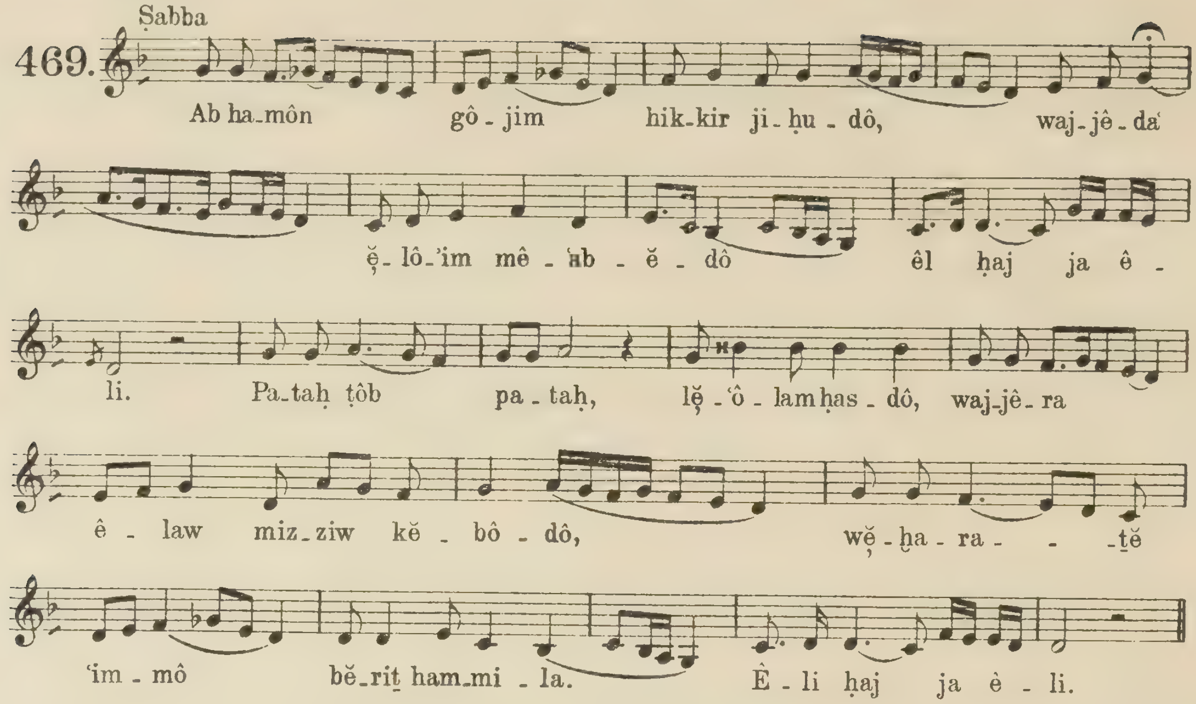



Ma mĕ_ôd nif - la - im ma - ʿă - sê - hu. Ê - li wĕ_an - wê_hu.
Ja ṣu - ri wa - ă - rô - mẹ̆_men - ĕ - hu. Ki ṭô_bim dô - de_ẖa
uš_laḥ li et̠ ê - li - ja - hu ki jôm bẹ̆ - so - ra hu.
D.S. al Fine.
Sabbathsong לשבת Sabbatlied.
465.
Jôm ze mẹ̆_ẖub_bad mik_kọl ja_mim, ki bô_ša - bat̠ ṣur ha_ʿô_la_mim.
Sasgar סוכר
466.
Mip - pi êl, mip - pi êl, mip - pi el, mip - pi êl
jẹ̆ - bô - raẖ jis - ra - êl, jẹ̆ - ba - rêẖ e - tĕ jis - ra - êl.
Ṣabba
467.
Ram ẹ̆_môr lẹ̆ - ṣaʿ - ri daj - jô, ut̠_ḥi naf - ši wẹ̆ - tô - de - ka.
ma - t̠aj ṣu - ri tib - ne ʿi - ri wẹ̆_es_maḥ bĕ - bin - ja - na.
לברית מילה
Ṣabba
468.
Ma ṭôb ma na - ʿim da - bar bĕ_ʿit_tô, kọl iš ja - šar ja - sis
ʿal im - ra - t̠ô. Ki ta - ʿă - le ti - rĕ - e mal_ẖu_t̠ô
mal_ẖut̠ ʿô - lam lẹ̆_ẖọl ba - ê bẹ̆ - rit̠. È - li - ja - hu mẹ̆_bas_sêr hu
niʾ_ra_ê_hu ba_ʿêt̠ ha_hu bih_jôt̠ ʿô_mêd ʿal - ha_bẹ̆_rit̠. Jôm ham_mi_la ne_ṣaḥ sel_la
nẹ̆_ha_lẹ̆ - la hi šĕ - ʾu - la kẹ̆_ʾa_bọ̣_lat̠ lu - ḥôt̠ bẹ̆ - rit̠.

לברית מילה

Sabba

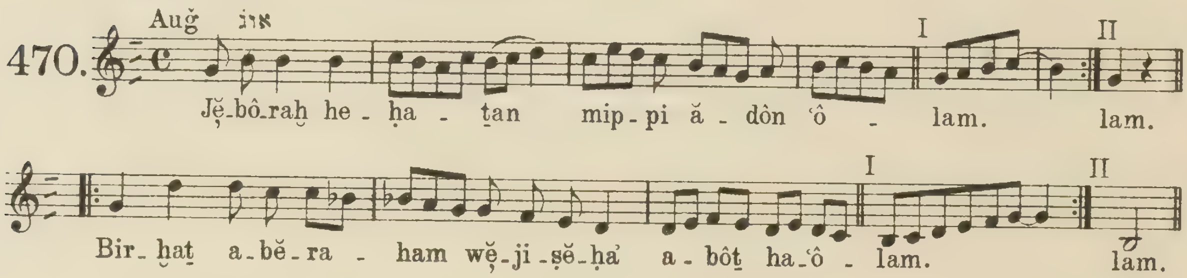
469.



Weddingsong לחתונה Hochzeitslied

Auğ אוג

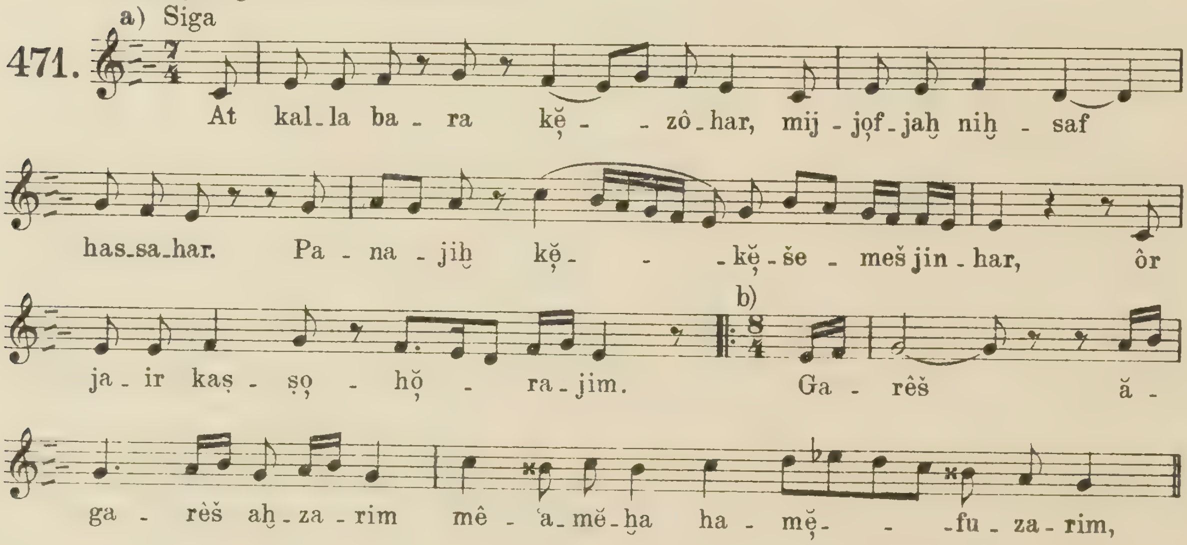
470.

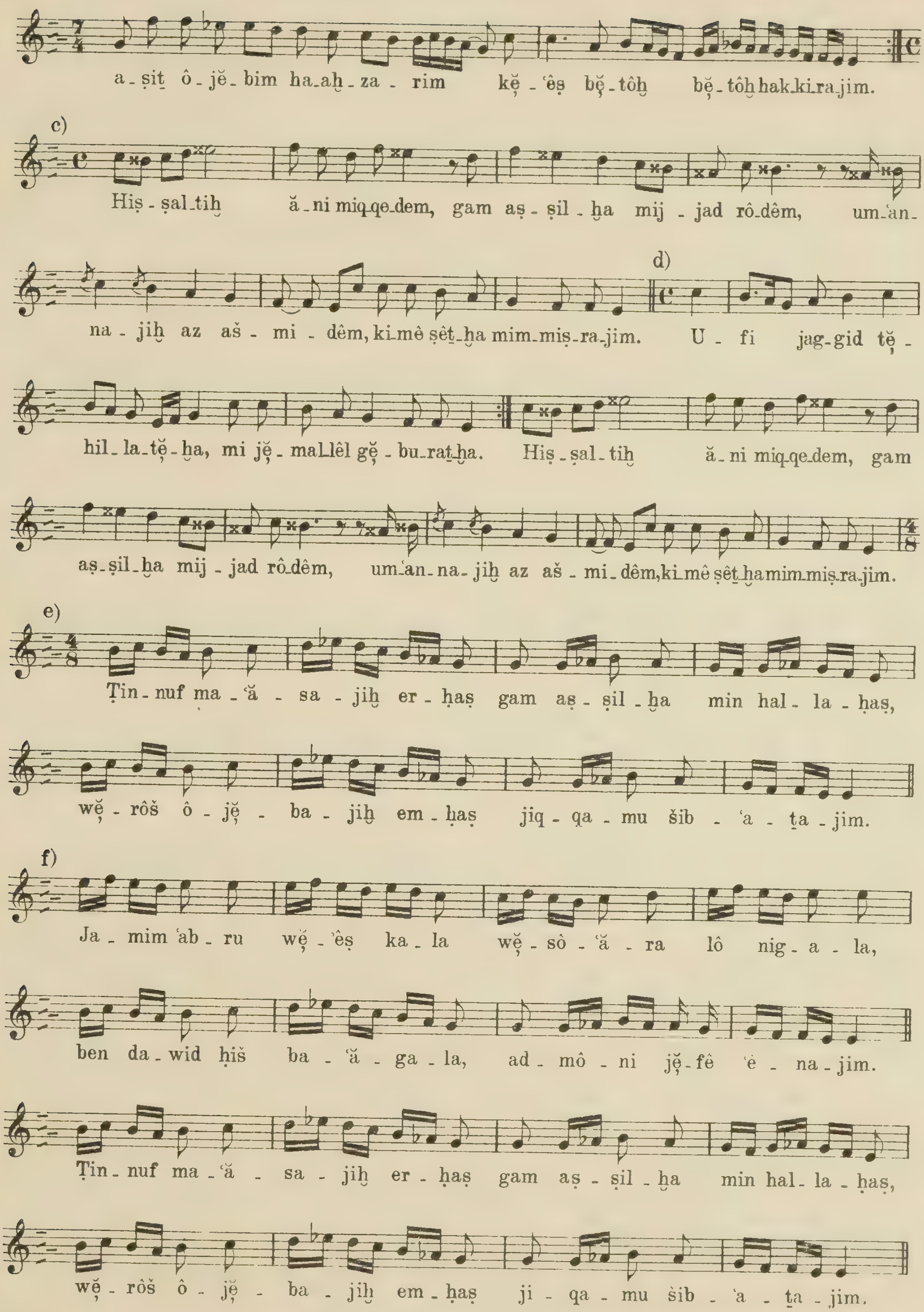


Weddingsong לחתונה Hochzeitslied

a) Siga

471.

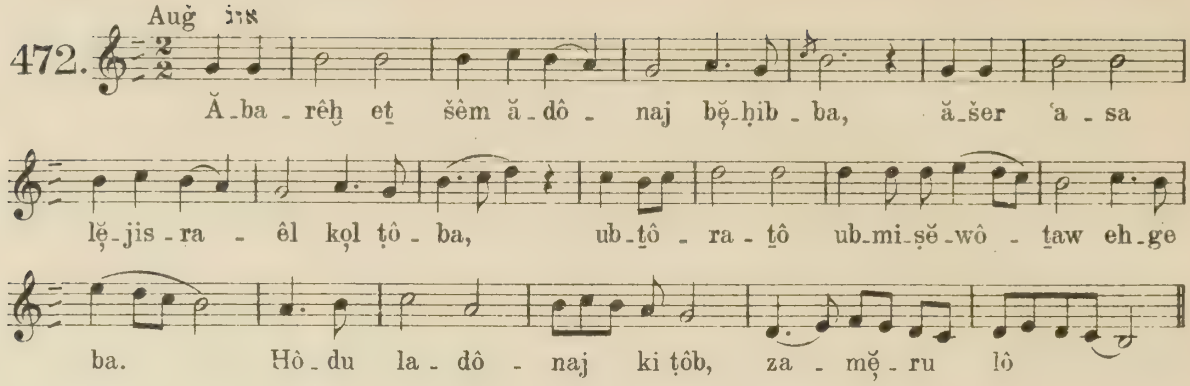



a - ṣit ô - jĕ - bim ha - aḫ - za - rim kĕ̦ - 'êṣ bĕ̦ - tôḫ bĕ̦ - tôḫ hak - ki - ra - jim.
c)
Hiṣ - ṣal - tiḫ ă - ni miq - qe - dem, gam aṣ - ṣil - ḫa mij - jad rô - dêm, um - 'an -
na - jiḫ az aš - mi - dêm, ki - mê ṣêṯ - ḫa mim - miṣ - ra - jim.
d)
U - fi jag - gid tĕ̦ -
hil - la - tĕ̦ - ḫa, mi jĕ̦ - mal - lêl gĕ̦ - bu - rat - ḫa. Hiṣ - ṣal - tiḫ ă - ni miq - qe - dem, gam
aṣ - ṣil - ḫa mij - jad rô - dêm, um - 'an - na - jiḫ az aš - mi - dêm, ki - mê ṣêṯ - ḫa mim - miṣ - ra - jim.
e)
Ṭin - nuf ma - 'ă - sa - jiḫ er - ḥaṣ gam aṣ - ṣil - ḫa min hal - la - ḥaṣ,
wĕ̦ - rôš ô - jĕ̦ - ba - jiḫ em - ḥaṣ jiq - qa - mu šib - 'a - ṯa - jim.
f)
Ja - mim 'ab - ru wĕ̦ - 'êṣ ka - la wĕ̦ - sò - 'ă - ra lô nig - a - la,
ben da - wid ḥiš ba - 'ă - ga - la, ad - mô - ni jĕ̦ - fê 'e - na - jim.
Ṭin - nuf ma - 'ă - sa - jiḫ er - ḥaṣ gam aṣ - ṣil - ḫa min hal - la - ḥaṣ,
wĕ̦ - rôš ô - jĕ̦ - ba - jiḫ em - ḥaṣ ji - qa - mu šib - 'a - ṯa - jim.

לפורים

Auǵ אוג

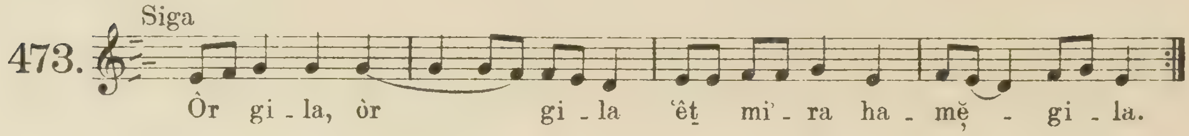
472.



לפורים

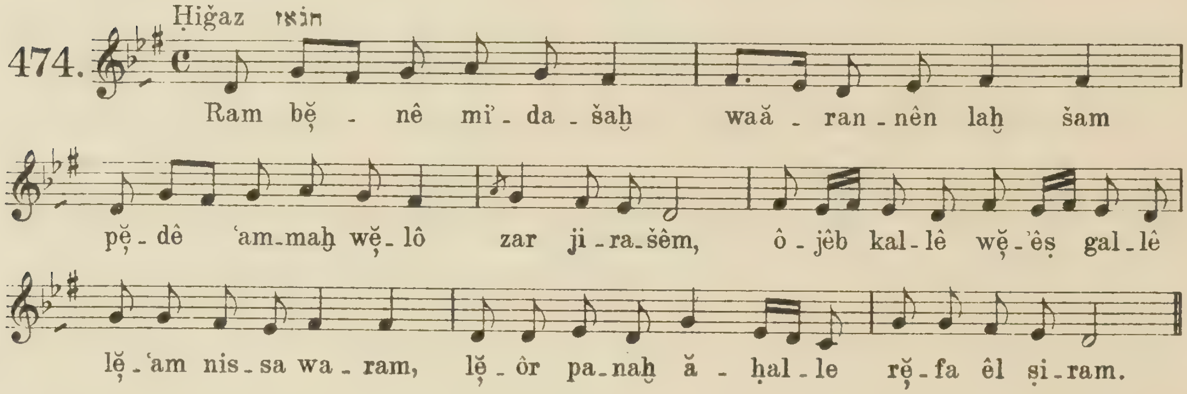
Siga

473.



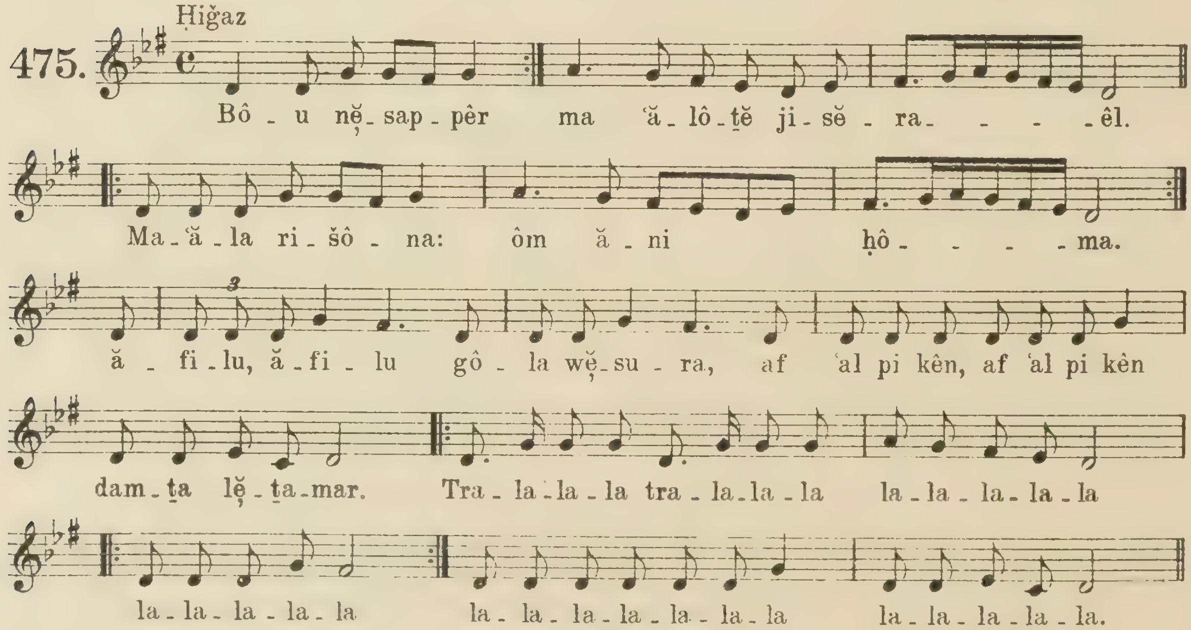
Ḥiǵaz חגאז

474.



Ḥiǵaz

475.

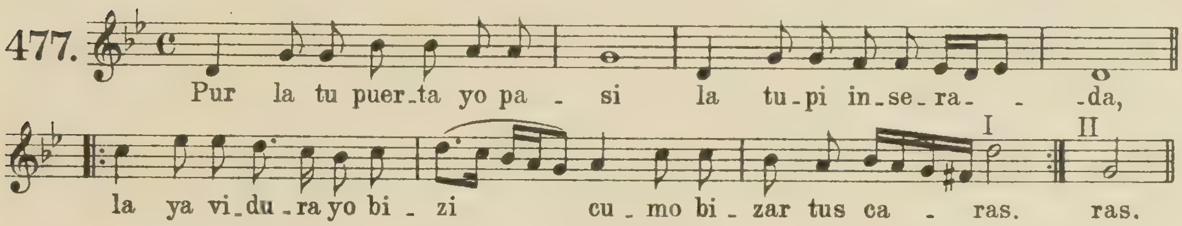


476.

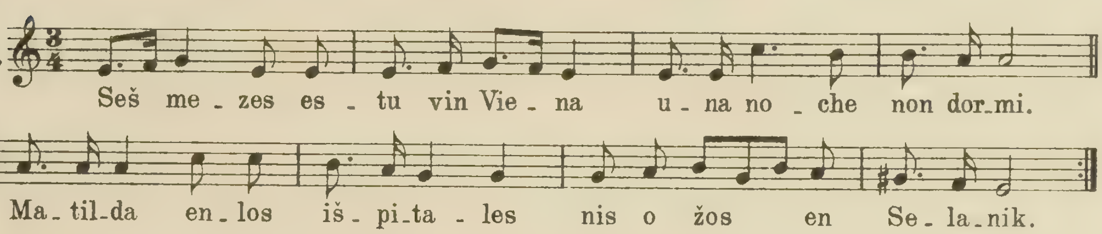


II Los bilbilicos cantan i sufren del amor.
I la pasion los mata non miran mi dulor.

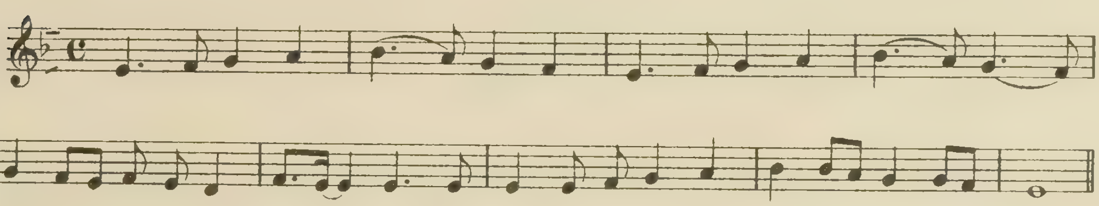
477.



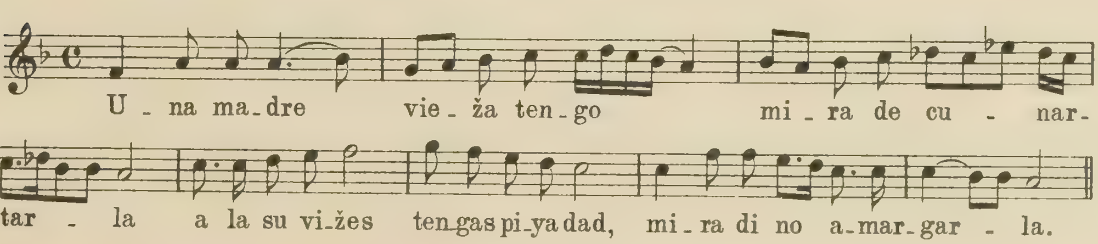
478.



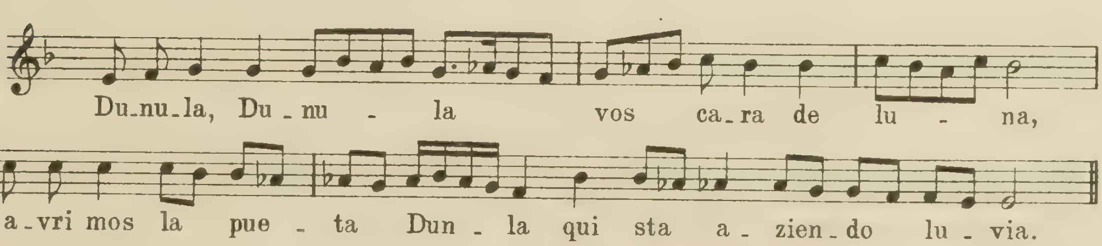
479.



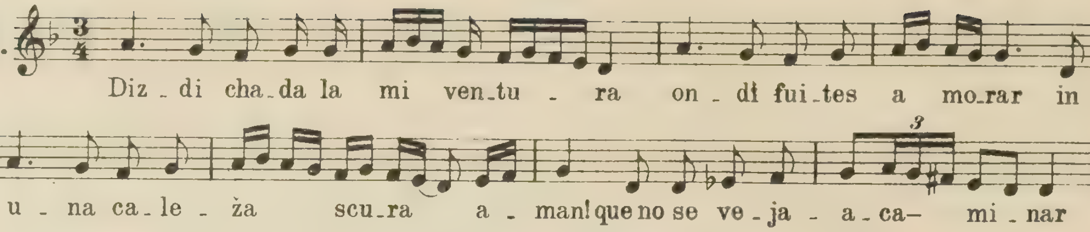
480.



481.

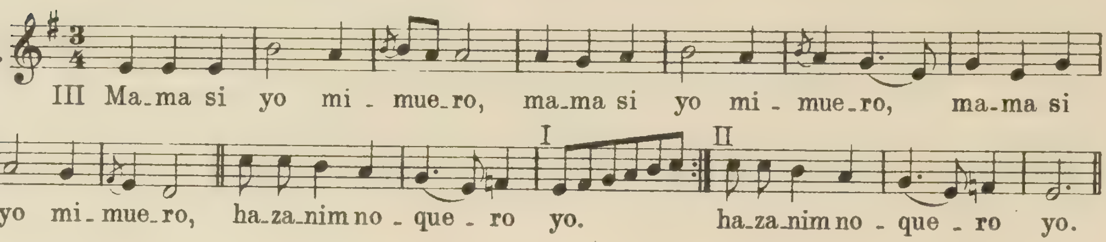


482.

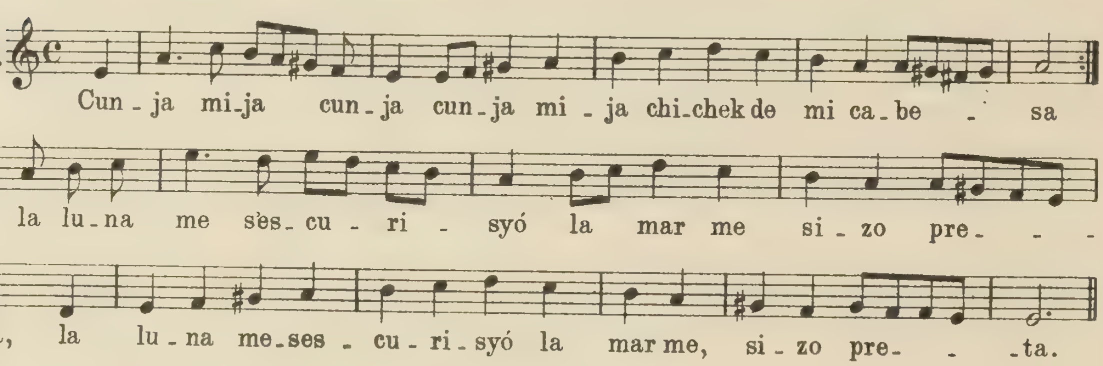


II Caminando i a polpando la tu puerta yo tupi, te vidi ablar
Con otra con cutehižo yo medi.

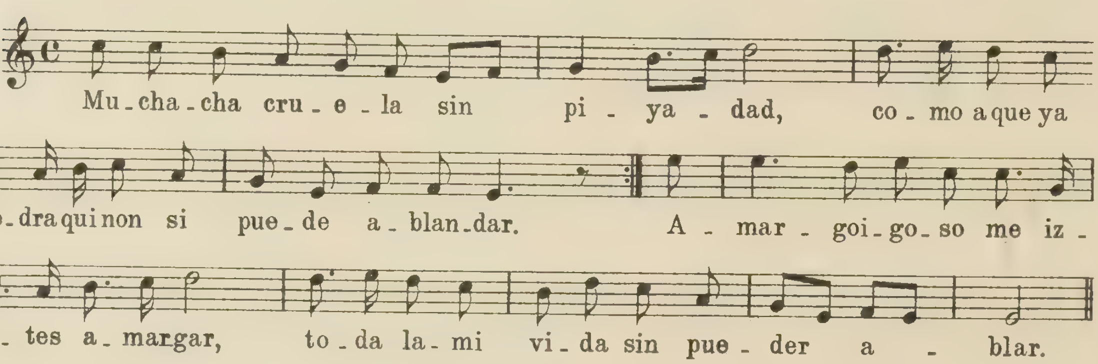
483.



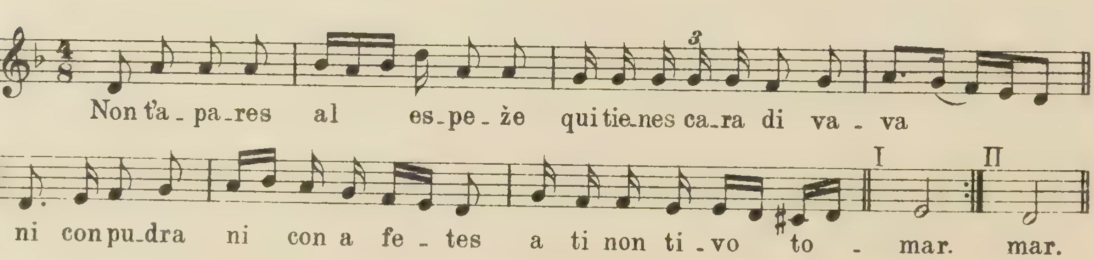
484.



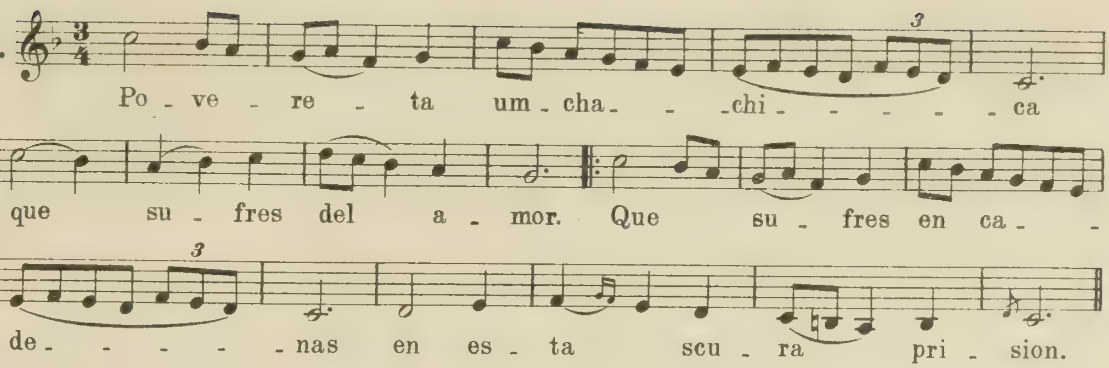
485.



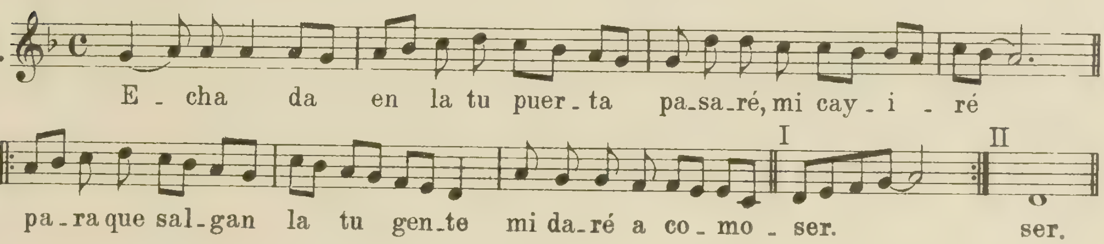
486.



487.



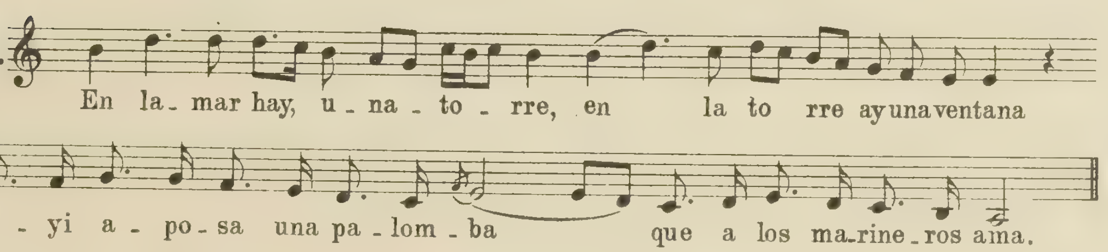
488.



489.

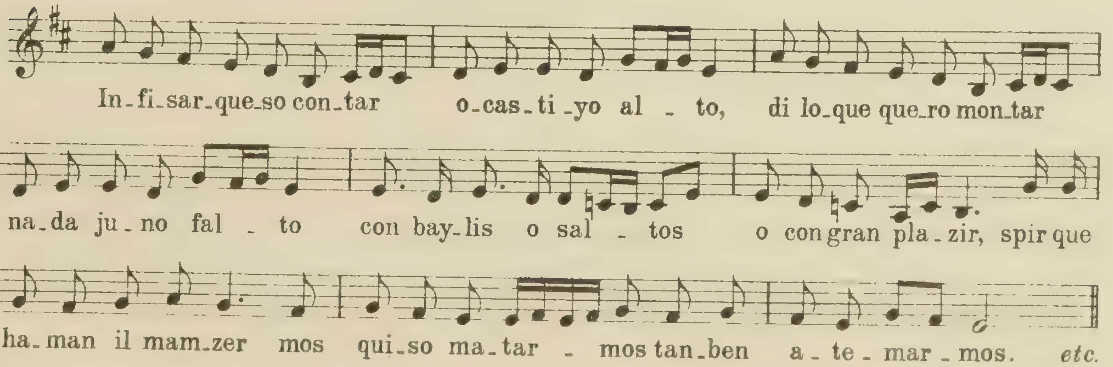


490.

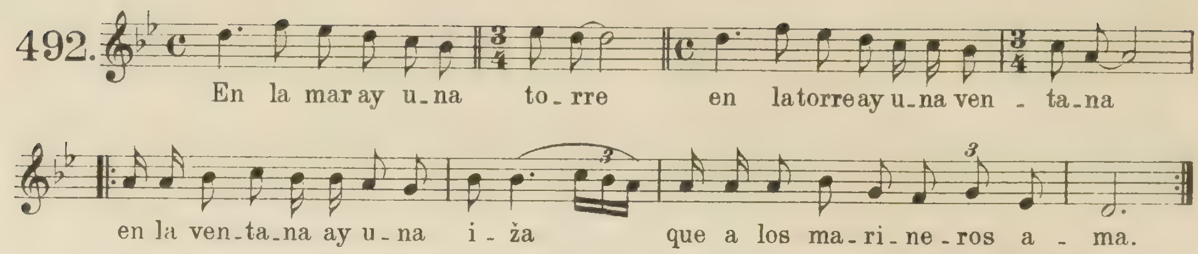


Conplas di Purim.

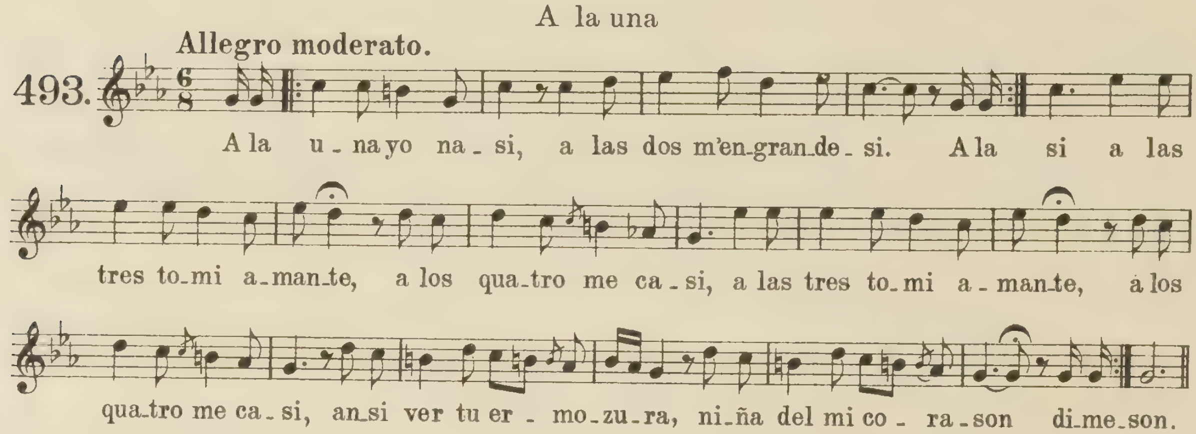
491.



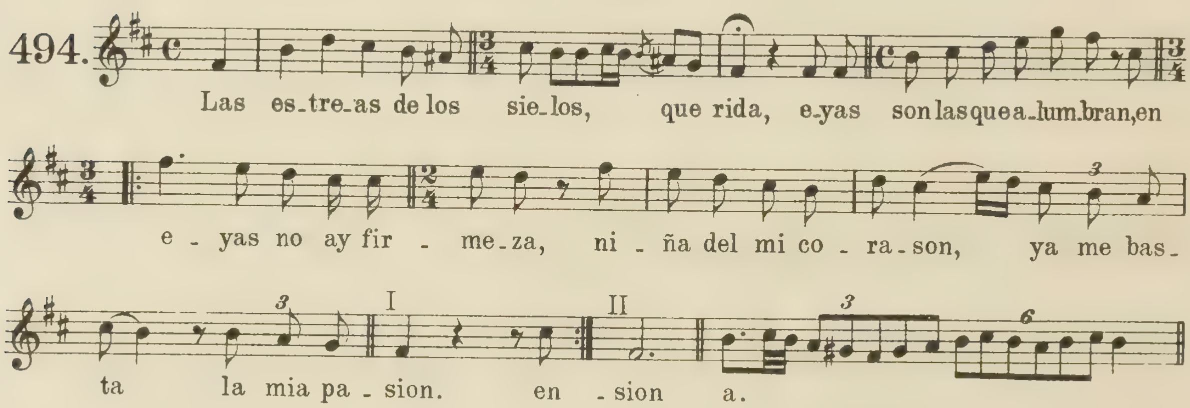
En la mar.



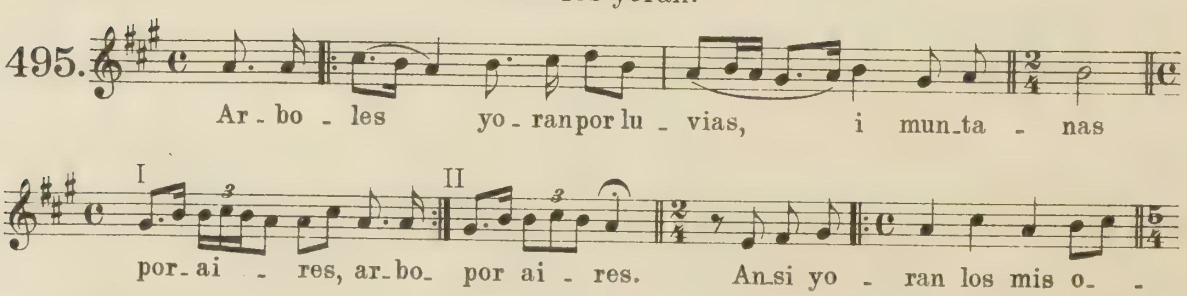
A la una

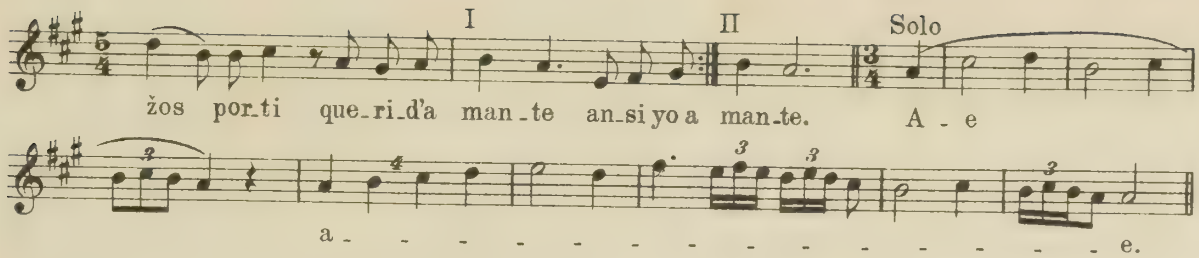


Las estreas.



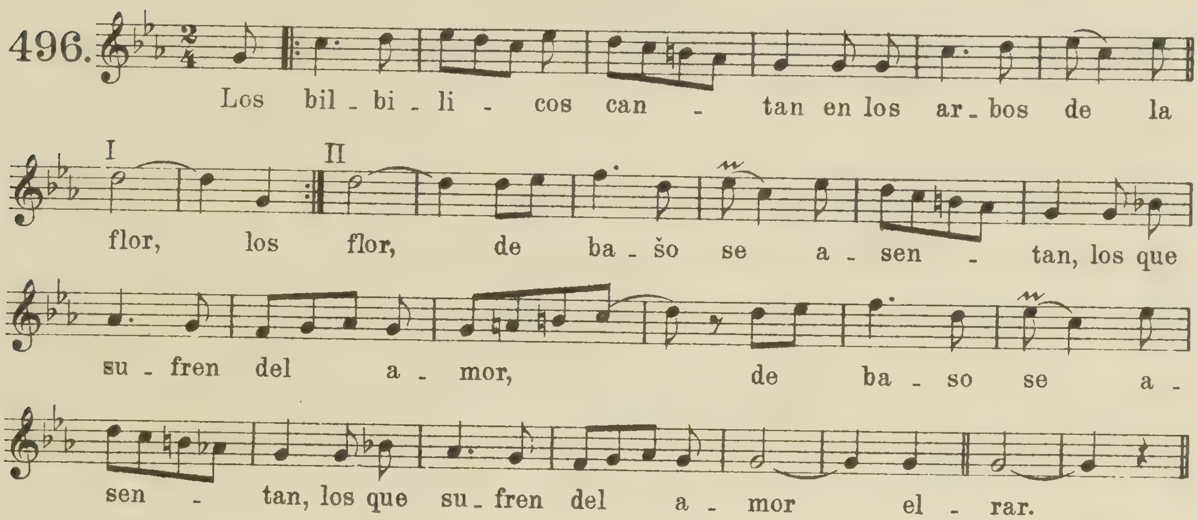
Arboles yoran.



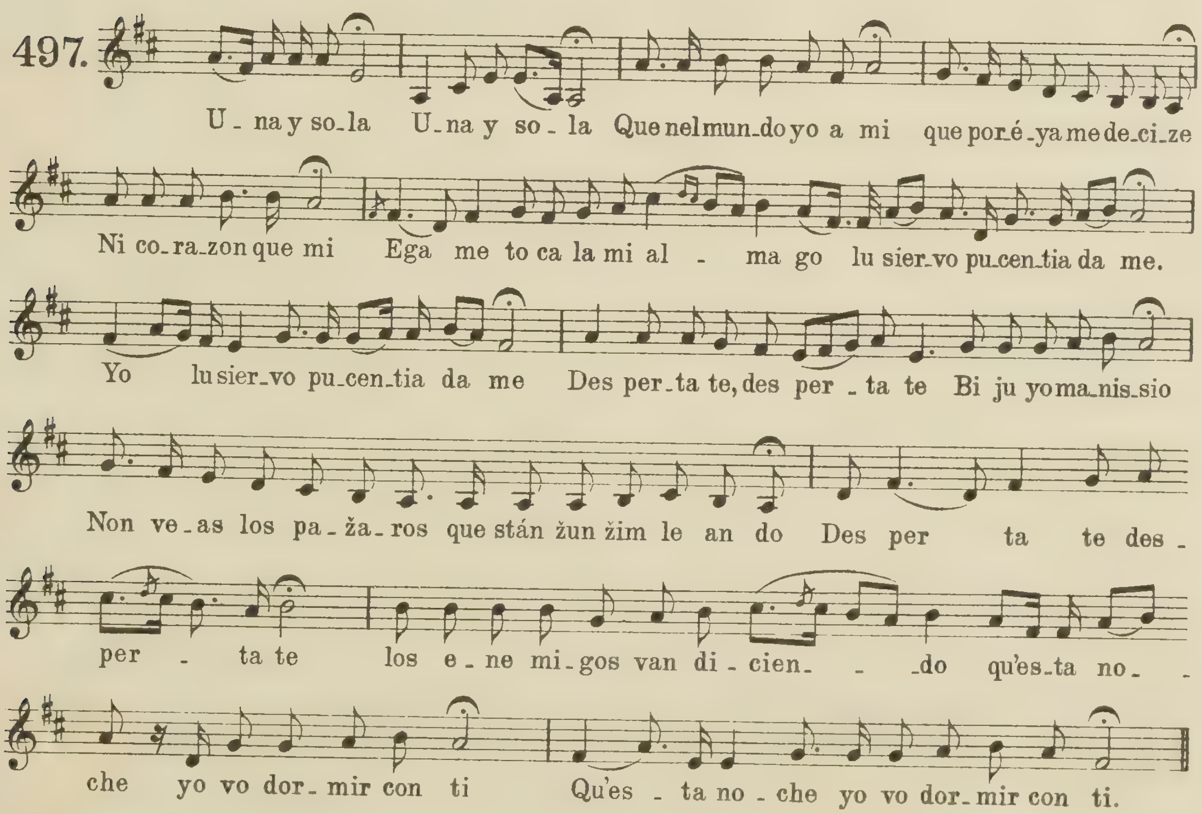


Los bilbilicos

496.



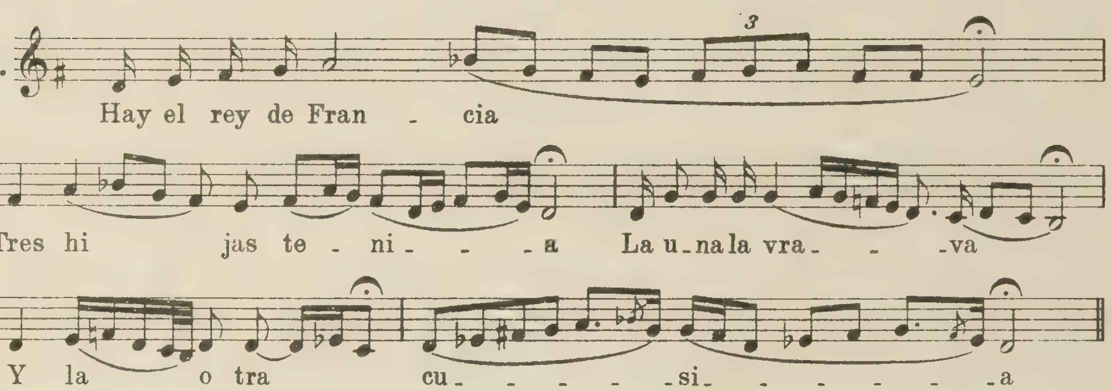
497.



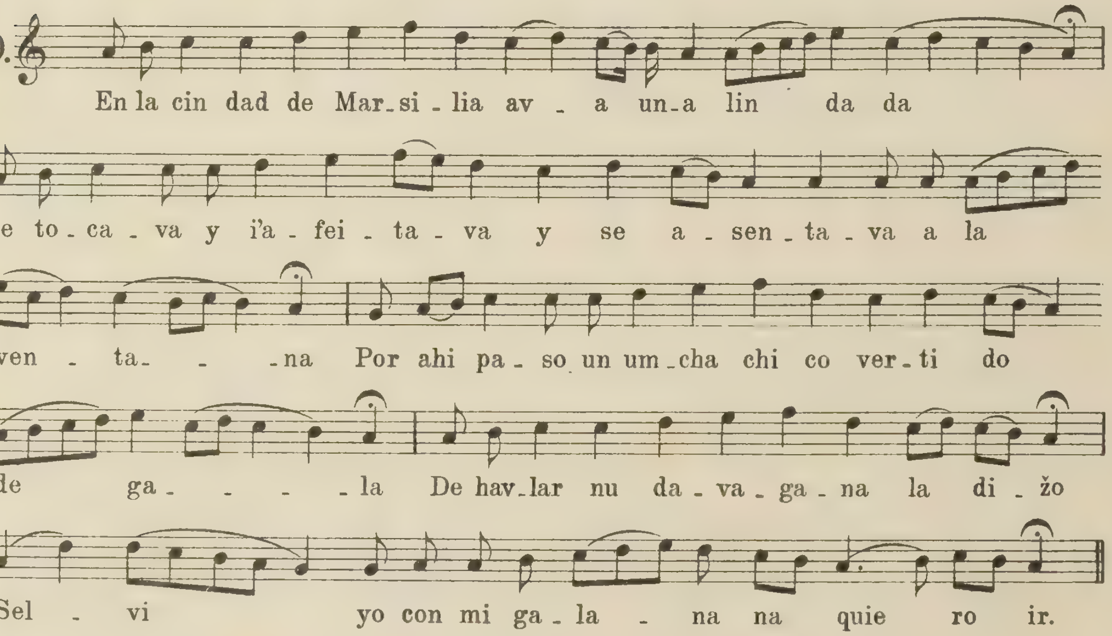
498.



499.



500.



Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig.